This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Ger 28.1.5.10

FROM THE LIBRARY ON MAURER
OF MUNICH.
1079
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Painted & Etched by Hubert Herkomer

Digitized by Google

BAYERISCHE BIBLIOTHEK

Begründet und herausgegeben von

KARL VON REINHARDSTOETTNER & KARL TRAUTMANN

26. BAND

RICHARD WAGNER

EINE SKIZZE

SEINES LEBENS UND WIRKENS

von

FRANZ MUNCKER.

ZEICHNUNGEN

von

HEINRICH NISLE

BAMBERG

Buchnersche Verlagsbuchhandlung

Gebr. Buchner, Kgl. Bayer. Hofbuchhändler

1891

Digitized by Google

Ger 28.1.5.10

DRUCK
VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN

ZINKÄTZUNGEN
VON OSKAR CONSÉE IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Vorrede.

Die Lebensgeschichte Richard Wagners ist schon zu wiederholten Malen und teilweise recht gut dargestellt worden. Besonders kann, so lange uns nicht ganz neue Fundgruben etwa in der Selbstbiographie des Meisters oder in seinen Briefen erschlossen werden, Karl Friedrich Glasenapps zweibändiges Werk als ein vorläufig erschöpfendes Buch gelten, das sorgfältig gesammelt alles darbietet, was die gegenwärtige Leserwelt über Wagners äusseres Leben zu wissen verlangen kann. Kürzer hat Glasenapp gleich den übrigen Biographen die innere Geschichte des Künstlers und seiner Werke behandelt. Hier war späteren Forschern noch viel zu thun übrig gelassen. Zum Teil haben diese Lücke schon Freunde Wagners ausgefüllt, indem sie die künstlerische Bedeutung und überhaupt den reichen geistigen Gehalt seines Strebens und seiner Schöpfungen liebevoll untersuchten. In ähnlicher und doch andrer Weise soll dieses mein Büchlein die Lücke verringern helfen. Während nämlich jene Studien über

Digitized by Google

Wagners Kunst meistens rein ästhetischer Art waren, suche ich das Wesen und Werden dieser Kunst vornehmlich geschichtlich zu erkennen, die Schriften und Werke des Künstlers also im Zusammenhange mit seinem Leben sowie mit der früheren und gleichzeitigen Entwicklung des europäischen, insbesondere des deutschen Geisteslebens zu betrachten.

Nur die geschichtliche Würdigung offenbart uns das innerste Wesen und die ganze Grösse einer welthistorischen Erscheinung. Nur sie vermag uns dauernd vor einseitiger Parteilichkeit zu bewahren, da ihr Ziel nichts andres als die durch unumstössliche Thatsachen erwiesene Wahrheit sein kann. Was der Tod aus seinem flüchtigen Erdendasein vernichtend hinweggerissen hat, erweckt sie zu neuem, unvergänglichem Leben.

Wenn irgend einer der jüngst geschiedenen Geistesheroen unsres Volks, so hat Wagner Anspruch auf streng geschichtliche Würdigung. Seine Bedeutung reicht weit über die engen Grenzen einer einzigen Kunst hinaus; es war deshalb auch seine Entwicklung nicht etwa bloss auf dem Gebiete der Musik, sondern namentlich innerhalb unsrer Litteratur darzustellen, sein Verhältnis zu den Denkern und Dichtern des deutschen Volks und der übrigen Nationen zu bestimmen, die einen nachweisbaren, irgendwie bedeutsamen Einfluss auf ihn gehabt haben. Unter den zahlreichen Schriften über Wagner zielen nur wenige auf eine geschichtliche Erkenntnis in diesem Sinne ab, so verschiedne Aufsätze

Digitized by Google

und Broschüren von A. Ettlinger, Wolfgang Golther, Karl Heckel, Emerich Kastner, Max Koch, Richard Pohl, Adolf Sandberger, Wilhelm Tappert, Hans Paul von Wolzogen, der »Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek« von Nikolaus Oesterlein und vor allem das leider über den ersten Band nicht hinausgediehene »Richard-Wagner-Jahrbuch« von Joseph Kürschner. Dankbar habe ich benützt, was ich in diesen und andern Vorarbeiten fand, mich zugleich aber überall bemüht, das überkommene fremde Gut durch Ergebnisse eigner Forschung zu vermehren. Die vollkommene Selbständigkeit meiner Arbeit glaube ich vor Lesern, die Sachkenntnis und Urteil besitzen, nicht erst versichern zu müssen; dagegen möchte ich gerade solche Leser bitten, es mir zu gute zu halten, wenn ich in dieser kleinen Skizze manches einstweilen nur angedeutet habe, was zu beweisen und genauer auszuführen ich mir für eine spätere, umfangreichere Darstellung vorbehalten muss.

Dank dem eifrigen Bemühen des Verlegers erscheint mein Büchlein mit künstlerischen Beigaben reich ausgestattet. Mehrere Porträts Wagners nach den besten Photographien und Originalgemälden sowie Abbildungen des Bayreuther Festspielhauses von aussen und von innen und andrer in der Geschichte Wagners merkwürdiger Gebäude schmücken das Bändchen. Eine vorzüglich wertvolle Bereicherung erfuhr es ferner durch die photographische Wiedergabe eines grösseren Abschnittes aus einer Handschrift Wagners und zweier Seiten aus der

Digitized by Google

Originalpartitur der »Walküre«, endlich durch die getreue Nachbildung fast sämtlicher Originalskizzen zu den Dekorationen der »Nibelungen« und des »Parsifal«, die nach den eignen Angaben des Meisters für die Bayreuther Bühnenfestspiele von 1876 und 1882 entworfen wurden. Für die freundliche Bereitwilligkeit, mit welcher die Kuratoren des Vermögens Seiner Majestät des Königs Otto von Bayern jene im Nachlass König Ludwigs II. befindliche Originalpartitur und die Gebrüder Brückner in Koburg ihre zahlreichen Dekorationsskizzen uneigennützig uns zu Gebote gestellt haben, sei ihnen auch hier ehrerbietiger und herzlicher Dank dargebracht.

München, am 11. Mai 1891.

Franz Muncker.

Digitized by Google

I.

Unter den Zielen, welche die Begründer der neueren deutschen Litteratur verfolgten, ragt eines höher als die andern empor, das Drama, die höchste Gattung der Dichtkunst, diejenige Gattung, welche am sinnlichsten und unmittelbarsten nicht nur auf das Ohr, sondern auch auf das Auge des Volkes einwirkt, diejenige Gattung, welche nicht mehr bloss reine Poesie ist, sondern erst mit Hilfe der übrigen Schwesterkünste ihre Werke ins volle Leben treten lassen kann. Seit Lessing haben alle unsere grossen Autoren diesem Ziele mit leidenschaftlichem Eifer nachgestrebt. Sie alle, selbst die, welche von dem Wesen und den Erfordernissen des echten Dramas recht wenig ahnten, wie Klopstock und Wieland, hat einmal der Gedanke lebhaft bewegt, uns ein nationales deutsches

Digitized by Google

Drama zu schaffen. Er beseelte Goethe, als dieser sich zum »Götz«, zur »Iphigenie«, zum »Faust« wandte; er begeisterte Lessing und Schiller zu ihren grössten künstlerischen Werken; er füllte das Herz Heinrich von Kleists mit heisser Sehnsucht, die zuletzt, in ihrem höchsten Begehren ungestillt, in Verzweiflung umschlug. Herrliche Dichtungen waren die Früchte dieses Strebens, Werke, von nationalem Geist durchweht, die ihren Verfassern, unserm Volk und unsrer Litteratur zu ewigem Ruhm gereichen. Aber das neue, nach Form und Inhalt vollständig und eigenartig deutsche Drama gaben uns jene Dichter und die, welche gleichzeitig mit ihnen darnach rangen, noch nicht. Dazu liess es der kosmopolitische Zug im gesamten deutschen Geistesleben des vorigen Jahrhunderts nicht kommen und im Verein damit die Art, wie sich unsere Dramatiker an fremde Muster, vornehmlich an Shakespeare und an die antiken Tragiker, hielten. Jenes neue, vollkommen deutsche Drama hat uns erst Richard Wagner geschenkt, ein Drama, deutsch nach seinem Inhalt wie nach seiner Form, auf alte nationale Sage und Dichtung gegründet, ganz und gar von deutschem Geiste durchhaucht und in seinem gesamten künstlerischen Charakter so eigenartig, wie es nur aus dem deutschen Volke hervorgehen konnte. Hierin liegt Wagners ungeheures geschichtliches Verdienst, nicht in seinen eminenten musikalischen Schöpfungen, nicht in seinen an sich gewaltigen dichterischen Leistungen. Er ist in erster Linie Dramatiker, und Musik ebensowohl wie Poesie sind ihm nur Mittel zum einen, grossen Zwecke des Dramas.

Denn das Drama in seiner Vollendung, wie Wagner es auffasst, ist zugleich Musik und Poesie, soll nur im deutschen Geiste und mit reicheren künstlerischen Mitteln jenes Gesamtkunstwerk der alten Griechen, das die verschiednen Einzelkünste (neben der Poesie und Musik auch die bildenden und mimischen Künste) zur organischen Einheit verband, die attische Tragödie, neu ge-

Digitized by Google

stalten. Auf die Antike blickten die Meister unserer Litteratur als auf das höchste Vorbild jeder Kunst; ihr entnahm auch Wagner sein Muster. Was er wollte, war der Idee nach durchaus nicht etwas unbedingt Neues. Seit dem Beginn der neueren Ästhetik, seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, hatten bedeutende und einflussreiche Denker und Dichter, Batteux, Voltaire, Rousseau, Didérot in Frankreich, Sulzer, Wieland, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Schelling, Schleiermacher, E. T. A. Hoffmann und andere bei uns, wiederholt und immer dringender ein ähnliches dramatisches Gesamtkunstwerk gefordert und zu diesem Behuf auf die Oper hingewiesen, der eben damals Gluck und Mozart neue Wege bahnten. Durch Veredlung und dramatische Vertiefung ihres dichterischen Gehaltes sollte aus ihr das Ideal der Kunst gebildet werden. Allein, was diese Männer nur teilweise andeuteten und immer nur theoretisch aussprachen, das liess Wagner zuerst nach allen Seiten hin streng folgerichtig ausreifen und machte es zur künstlerischen That. Dichter und Komponist in einer Person, knüpfte er in seinen Werken unmittelbar an das an, was unsre Klassiker und Romantiker in der Poesie sowohl wie in der Musik geleistet hatten, bildete ihre Ideen, ihre Stoffe und Formen selbständig weiter und schloss so auf beiden Gebieten der Kunst die Entwicklung krönend ab, durch die sich der deutsche Geist seit mehr als einem Jahrhundert langsam dem Ideal des Dramas genähert hatte.

Seine Lebenszeit fiel in die Periode, in welcher unser Volk durch innere und äussere Kämpfe nach und nach sich seine jetzige Weltstellung errang. Wagner beteiligte sich äusserlich nur vorübergehend an diesen Kämpfen. Aber er litt nicht nur persönlich lange Jahre unter den Bedrängnissen, welche die inneren Wirren über Deutschland brachten; auch sein geistiges Ringen nach neuen Siegen der deutschen Kunst ging Hand in Hand mit den Bestrebungen und Thaten, die uns zu

Digitized by Google

politischer Freiheit und Grösse führten. Es ist kein Zufall, dass unmittelbar nach der Bewegung der Jahre 1848 und 1849 Wagners revolutionäre Kunstschriften erschienen, die zuerst sein Ideal des Dramas laut verkündigten und theoretisch begründeten, dass damals zugleich der Entwurf des Werkes entstand, das dieses Ideal zuerst vollkommen zur That machen sollte. Es ist ebensowenig ein Zufall, dass dieses Werk als künstlerische Erscheinung vollendet erst ins Leben trat, nachdem aus den Zeiten unklaren Strebens und leidvollen Streitens, die es reifen sahen, das geeinigte Deutschland und das neue Reich erwachsen waren. Das Bühnenfestspielhaus bei Bayreuth und die Aufführungen darin im Sommer 1876 und 1882 waren die höchste Frucht des Lebens und Schaffens Richard Wagners, nicht minder aber die unmittelbare künstlerische Folge der politischen Triumphe Deutschlands von 1870 und 1871.

Digitized by Google

II.

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Er war das jüngste Kind einer zahlreichen Familie, in welcher der Sinn für Kunst, besonders für die Bühne, heimisch war. Schon der Vater, Friedrich Wagner, Polizeiaktuar am Leipziger Stadtgericht, mit Beethoven im gleichen Jahre (1770) geboren, pflegte diesen Sinn. Ihn raffte, gerade ein halbes Jahr nach Richards Geburt, am 22. November 1813, ein Nervenfieber weg. Der Witwe, Johanna, geb. Bertz (geb. 1778 in Weissenfels, † 1848), nahm sich ein jüngerer Freund des Verstorbenen mit treuer Sorge an, Ludwig Geyer, 1780 zu Eisleben geboren, juristisch gebildet, als Porträtmaler und Lustspieldichter, besonders aber als Schauspieler mit Erfolg thätig, damals bereits Mitglied der Dresdener Hofbühne. Mit ihm verheiratete sich 1814 Richards Mutter; zu ihm siedelte bald darauf die Familie nach Dresden über. Liebevoll wachte Geyer über die Entwicklung des Knaben, aus dem er »etwas zu machen« hoffte. Aber dessen mannigfache Anlagen und Neigungen liessen ihn zweifeln, für welche Kunst er ihn insbesondere erziehen solle. Indessen machte Richard in der Dresdener Schule gute Fortschritte, zeigte sich jedoch in keiner Weise als ein Wunderkind, spielte und tollte vielmehr übermütig wie ein richtiges gesundes Kind. Am 30. September 1821 verlor er

Digitized by Google

auch den guten Stiefvater. Um der Mutter die häuslichen Sorgen zu erleichtern, nahm ihn jetzt ein Bruder Geyers auf ein Jahr zu sich nach Eisleben. Auch eine Privatschule besuchte hier der Knabe. Dann trat er im Dezember 1822 in die Dresdener Kreuzschule ein. Griechische Sage und Geschichte regte ihn nun vor allem an und bestimmte auch seine ersten dichterischen Versuche. Er übersetzte aus der »Odyssee« und entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild eines schwächlichen Nachahmers der antiken Tragödie, des Leipziger Ratsherrn Johann August Apel (1771—1816). Aber mit dem gleichen Eifer versenkte er sich in die Lektüre Shakespeares. Von den Werken des englischen Dramatikers mächtig ergriffen, trug er sich zwei Jahre lang mit dem Plan eines Trauerspiels, in welchem, wie es scheint, Shakespearesche Motive ins Romantisch-Abenteuerliche krass gesteigert waren. Der musikalische Trieb schlummerte noch vollständig. Nur für den »Freischütz« und dessen Komponisten, der seit 1817 als Hofkapellmeister in Dresden wirkte, schwärmte der Knabe.

Mit der Rückkehr der Familie nach Leipzig (Ende 1827) änderte sich manches auch im Geistesleben des jungen Richard. Zwar gewann jetzt sein Oheim, Adolf Wagner, wissenschaftlich und künstlerisch gleichmässig gebildet, ein tüchtiger Philologe und Litterarhistoriker, ein fleissiger und vielseitiger Übersetzer, der sich auch mehrfach als Originaldichter versuchte, grossen Einfluss auf ihn; aber gleichwohl erlosch der Eifer für die Schulstudien, durch den sich bisher Richard ausgezeichnet hatte. Dafür entzündeten die Gewandhauskonzerte, in denen er neben Mozart vor allem Beethoven kennen lernte, seine Liebe zur Musik. Auf diese Kunst lenkten ihn zugleich die Schriften der Romantiker, die so oft in ihrer Poesie rein musikalische Klangwirkungen erzielen wollten. Sie las Richard schon jetzt mit empfänglichem Geiste und unter ihnen am liebsten die gespen-

Digitized by Google

stisch-abenteuerlichen Erzählungen des genialen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der selbst Dichter, Musiker und Maler zugleich war, als dichterischer Seher das innerste Wesen und die geheimsten Rätsel der Musik aussprach und gern die Tonkunst als Vertreterin und höchste Offenbarung der Kunst überhaupt auffasste. Einzelne, besonders mittelalterliche Stoffe Hoffmanns prägten sich schon damals der Seele seines jugendlichen Verehrers fest ein; der prickelnde, trotz seiner äusserlichen Ruhe heftig aufregende, mit Humor, Satire, Ironie reich getränkte Stil des romantischen Erzählers übte noch ein Jahrzehnt darnach und später auf den Schriftsteller Wagner einen ungemein starken Einfluss aus. Auf den Jüngling, der eben dem Knabenalter entwuchs, wirkte mehr die exzentrische Phantastik Hoffmanns,

Geburtshaus Wagners in Leipzig.

Digitized by Google

die Art, wie er die abstraktesten Begriffe sinnlich belebte, wie er Märchenhaft-Wunderbares und Wirkliches unlösbar in einander mischte. Seine Exzentrizität spiegelte sich äusserlich und innerlich auch in Richards ersten Kompositionsversuchen wieder. Beethovens kühne Grösse und Tiefsinn dachte er nachzubilden, als er sich nach wenigen Arbeiten für Kammermusik grösseren Orchesterwerken zuwandte und besonders mehrere Konzertouvertüren schrieb, die meistens in Leipzig ein- oder zweimal aufgeführt wurden. Dieses Vorbild begeisterte ihn so, dass er selbst schon in der ersten Ouvertüre, die noch von wirren Absonderlichkeiten strotzte und die Hörer aufs äusserste verblüffte, etwas auszusprechen vermochte, was ernsten Musikern Achtung abnötigte. Von dem falschen Schwulste befreite ihn der Unterricht des Kantors an der Thomasschule, Theodor Weinlig, eines gediegenen Musikers, der ihn in das Verständnis des Kontrapunktes einführte. Jetzt lernte er auch Mozart und Haydn besser schätzen. Unter dem Einfluss des letzteren verfasste er eine Klaviersonate, seine erste Komposition, die er zum Druck brachte. Noch ein paar Arbeiten für das Klavier folgten ihr, zum Teil ebenso unselbständig wie sie. Bedeutender fiel eine Symphonie in C-dur aus. Sie verriet neben der Bewunderung Beethovens auch das fleissige Studium Mozarts, wies ausserdem aber manche eigenartigen Gedanken und eine bemerkenswerte kontrapunktische Geschicklichkeit auf.

Aufgeführt wurde die Symphonie zuerst im Sommer 1832 durch Dionys Weber, den Direktor des Prager Konservatoriums, als Wagner ihn auf der Rückfahrt von einer Reise nach Wien aufsuchte. Der junge Tondichter hatte in Leipzig das Gymnasium absolviert und dann einige Semester an der Universität Philosophie und Ästhetik gehört, ohne jedoch seine Musik, in der er nunmehr seinen Lebensberuf erkannte, mit einem gelehrten Fachstudium zu vertauschen. Was er 1832 vom Wiener Musikleben kennen lernte, enttäuschte ihn bitter;

Digitized by Google

in Prag aber und während des folgenden Winters in Leipzig begann er seine erste Oper »Die Hochzeit«. Schon jetzt war es ihm zur Überzeugung geworden, dass er nur einen Text, den er selbst gedichtet, in Musik setzen dürfe: die dramatische Wirkung, auf die es ihm vor allem ankam, war nur so zu erreichen. Aus Immermanns »Cardenio und Celinde« (1826) entnahm er den Stoff, indem er die Handlung dieses Trauerspiels beträchtlich verkürzte und einzelne Züge derselben vereinfachte. Den Schluss seiner Dichtung bildete er selbständiger im Anklang an die Katastrophe in der »Braut von Messina« und im Zusammenhang mit einem allgemeinen Grundgedanken der Schicksalstragödie. Allein der krasse, vielleicht auch sonst exzentrische Text missfiel der Schwester des Dichters, die als begabte Schauspielerin wohl ein Urteil in solchen Dingen haben musste. Wagner vollendete daher die Komposition nicht, die sich noch meist in den alten Bahnen der deutschen Oper bewegte, obgleich ein Septett am Anfang Weinligs frohen Beifall fand. Die Dichtung vernichtete er spurlos.

Dagegen gedieh eine andere, bald nach der »Hochzeit« begonnene Oper zum vollen Abschluss, aber erst in Würzburg, wohin Wagner zu seinem Bruder Albert, der daselbst als Schauspieler, Sänger und Regisseur wirkte, im Februar 1833 übersiedelte. In einer deutschen Übersetzung der theatralischen Werke des Grafen Carlo Gozzi, die schon 1777 zu Bern erschienen war, hatte der Jüngling das tragikomische Märchen »Die Frau eine Schlange« (»La donna serpente«) gelesen. Schon früher war dieses Stück in Deutschland zu einer Oper »Die Sylphen« bearbeitet worden, von der jedoch Wagner kaum etwas Näheres wusste. Er gestaltete neuerdings Gozzis Märchendrama zu einer Oper um, die er »Die Feen« betitelte. Er änderte in den meisten Fällen die Namen der Personen, liess einige wenige Nebenfiguren ganz weg, behielt aber im allgemeinen den Gang der Handlung, die Gliederung derselben in

Digitized by Google

drei Akte sowie die wichtigeren Charaktere des Originals bei. Nur beseitigte er manche Züge, die derbpossenhaft wirkten oder auch Gozzis persönlichen satirischen Zwecken dienten, und entfernte oder milderte wenigstens alles, was durch die Übertreibung des Wunderbaren allzu sehr an das Märchen mahnte. Dafür bildete er die ernsten, menschlich ergreifenden Szenen seiner Vorlage edler und bedeutender aus. Am Inhalt änderte er trotz mehrfacher Kürzungen wenig; im Einzelausdruck verfuhr er vollständig frei als Originaldichter, der zwar oft noch mit Sprache und Vers unbeholfen rang, bisweilen aber schon echten poetischen Glanz über seine Reden auszugiessen vermochte. In die Exposition wusste er mehr Klarheit und Stimmung zu bringen als der Italiener; die Vorgänge des zweiten Aufzugs ordnete er so, dass sich in seinem Werke ein reicheres dramatisches Leben auf der Bühne entfaltet, also auch eine stärkere theatralische Wirkung erzielt wird. Zu andern Änderungen veranlasste ihn die Rücksicht auf die musikalische Ausführung, der Wunsch, hier eine Arie, dort ein Duett, Terzett oder Quartett, einen Chor anzubringen, besonders die Akte mit grossen Ensembles zu schliessen.

Musikalische Gründe waren es denn auch zunächst, die ihn bestimmten, das Ende des Dramas völlig umzugestalten. Bei Gozzi wird die Fee Cherestani, die um eines irdischen Mannes willen der Unsterblichkeit entsagen wollte, in eine Schlange verwandelt, da ihr Gemahl die Prüfungen, durch die er sich seines dauernden Glückes würdig machen sollte, nicht bestand. Aber nun rafft sich der Schuldige zu übermenschlichen Thaten auf, siegt in Kämpfen, die den Mutigsten schrecken könnten, bricht den Zauber, indem er die entsetzliche Schlange küsst, und gewinnt so sich die Geliebte zurück, ihr aber das ersehnte Los der Sterblichkeit. Bei Wagner wird die Fee Ada in Stein verwandelt und durch den beschwörenden Gesang ihres Gatten wieder entzaubert. Aber nicht sie wird

Digitized by Google

nun sterblich wie er, sondern er, den die Götterkraft der Liebe über das gemeine Mass des Menschlichen erhoben, folgt seiner Gemahlin, gleich unsterblich wie sie, ins Feenreich. Die Dichtung, die so mit ihrem Preise der Macht des Gesanges an die Sage von Orpheus und Eurydike, äusserlich auch an den Schluss von Shakespeares »Wintermärchen« erinnert, ist durch Wagners Änderung nicht nur ergiebiger für den Tonsetzer geworden, sondern auch mit den Forderungen der poetischen Gerechtigkeit besser in Einklang gebracht worden. Indem der deutsche Dichter seinen Helden zuletzt der Unsterblichkeit teilhaftig werden liess, kehrte er, vielleicht unbewusst, zur ältesten Fassung jener Sagen von der Vermählung eines überirdischen Weibes mit einem sterblichen Manne zurück, zu Kalidasas Drama »Urvasi«, das schon seit 1828 in einer deutschen Übersetzung (von O. L. B. Wolff) vorlag. Zugleich aber deutete er damit bereits auf einen Gedanken, der in seinen späteren Werken mehrmals wiederkam, im allgemeinen hin, auf die Erhebung vom Irdischen zu ewiger Wonne durch die Kraft der erlösenden Liebe. Noch andre Grundmotive der späteren Wagnerschen Poesie sind in den »Feen« schon vorgebildet; so namentlich die Idee des »Lohengrin«: nur so lange darf der Mensch in ungetrübtem Glücke mit einem Wesen aus überirdischen Bezirken liebend vereinigt sein, als er nicht zweifelnd, dessen geheimnisvolle Herkunft aufzudecken versucht.

Auch die musikalische Ausführung der »Feen« weist hie und da schon auf den späteren Wagner hin, aber doch nur in vereinzelten Fällen, wo der junge Komponist dramatisch besonders bedeutsame Momente durch die Kunst seiner Töne charakterisieren, oder wo er halblyrische, idyllische und namentlich elegische Stimmungen erklingen lassen wollte. Dazu kommen in der Ouvertüre und auch sonst ein paar Themen, die in späteren Werken Wagners, in der »Faust-Ouvertüre«, im »Rienzi«, im »Fliegenden Holländer«, fast unverändert wieder auf-

Digitized by Google

tauchen. Bewundernswürdig ist die Beherrschung der technischen Mittel, die Behandlung des Chors und der einzelnen Instrumente, die Verwertung des Orchesters überhaupt zu dramatischen Effekten. Allzu grosse Breite ist ein Grundfehler der Komposition; hierin verrät sich am meisten der Anfänger. Ihn merkt man ferner in den Rezitativen. Hier vor allem fand der unsicher Tastende noch oft die selbständige freie Melodie nicht, deren Mangel Wagner hernach selbst beklagte. Eine viel grössere und zum Teil reifere musikalische Begabung bekundeten die Arien und mehrstimmigen Gesänge, die grossen Ensembles und die Ouvertüre. Bei dem entschiedensten Streben nach eigenartiger Erfindung und Gestaltung blieb der Jüngling hier freilich nicht selten in der Nachbildung fremder Muster befangen. Dass sein musikalischer Stil in den »Feen« von Beethoven, Weber und Marschner abhängig war, hat Wagner später selbst ausgesprochen. Aber auch Eindrücke aus Mozarts Opern, aus Schuberts Liedern und selbst Einflüsse gleichzeitiger Musiker von viel geringerem Namen sind in der Komposition der »Feen« zu spüren; ja bisweilen glaubt man schon Anklänge an den Stil Rossinis und der jüngeren Italiener zu vernehmen, mit deren Werken Wagner eben damals bekannt wurde. Doch der Grundcharakter seiner Musik war noch völlig deutsch; das Vorbild Webers bestimmte ihn mächtiger als alle andern, noch so verlockenden Muster.

Unmittelbar nach der Vollendung seiner Oper (im Januar 1834) reiste der Jüngling nach Leipzig zurück. Er hatte auch, abgesehen von dieser Arbeit, seine Zeit in dem musikalisch regsamen Würzburg nicht vergeudet und sich namentlich als Chor- und Solorepetitor am dortigen Stadttheater die erste Routine erworben, deren der nachmalige, unvergleichlich geniale Dirigent bedurfte. In Leipzig warteten seiner Enttäuschungen — er konnte seine »Feen« nicht auf die Bühne bringen — und neue Eindrücke. Er hörte Wilhelmine Schröder-De-

Digitized by Google

vrient in Bellinis Opern, die Künstlerin, deren ausserordentliches Wesen elektrisch auf ihn wirkte, deren Bild von nun an ihm vor die Seele trat, so oft ihn der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte. Von ihr gesungen, schien ihm die moderne italienische Musik, deren Schwächen er nicht verkannte, doch auch ihre nachahmungswerten Vorzüge zu haben: freudige Lebenslust fand er hier, wenn auch frivol, so doch unverhältnismässig glücklicher ausgesprochen als in den schwerfällig-gewissenhaften deutschen Werken. Und freudige Lebenslust sollte jetzt sein Motto sein. Sie predigten die Schriftsteller, zu denen er sich nun vornehmlich hingezogen fühlte, Wilhelm Heinse, der Prophet des künstlerisch höchsten wie des sinnlich niedrigen Genusses, der unter allen Dichtern des vorigen Jahrhunderts die wärmste Begeisterung und das feinste Verständnis für Musik besass, und die Autoren des Jungen Deutschland, Heinrich Laube, mit dem Wagner schon vor Jahresfrist persönlich bekannt geworden war, daneben Ludwig Börne, Karl Gutzkow, Gustav König und der Dichter, der nunmehr eine geraume Zeit hindurch den stärksten Einfluss auf den jugendlich aufstrebenden Künstler ausübte, Heinrich Heine. Volles Leben in der Gegenwart, Erfassen und Geniessen der momentanen Wirklichkeit, Freiheit in staatlicher, sittlicher und litterarischer Beziehung bis zur rücksichtslosen Emanzipation des Fleisches lehrten diese Schriftsteller und lenkten dabei die Blicke sehnsüchtig nach Frankreich, wo der revolutionäre Kampf gegen das, was in Staat und Gesellschaft, in Religion, Kunst und Wissenschaft autoritativ galt, schon früher begonnen hatte. Mit ihnen richtete auch Wagner sein Auge auf die französische Litteratur und Musik. Und hier trat ihm in Aubers »Stummen von Portici« ein ganz revolutionäres Werk entgegen, das ihn heftig und nachhaltend erregte, eine Oper von merkwürdig dramatischer Geschlossenheit, dabei »heiss bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Fortreissen«, wie er noch 1871 von ihr rühmte.

Digitized by Google

Der tiefe Eindruck, den alle diese künstlerischen Erscheinungen auf ihn machten, offenbarte sich in einem Aufsatz über die deutsche Oper (1834), worin er gegen die deutsche Einseitigkeit und ihren Anschein von musikalischer Gelehrsamkeit eiferte, und besonders in dem grösseren Werke, dessen Plan er auf einer Sommerreise 1834 zu Teplitz entwarf, der Oper »Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo«. Shakespeares »Mass für Mass« lieferte ihm den Stoff. Aber wieder, wie zuvor bei den »Feen«, verminderte Wagner die Anzahl der handelnden Personen, verkürzte die Handlung um allerlei Episoden, und veränderte den Ausgang so, dass er nun auch dem Musiker brauchbare Motive darbot. Zugleich aber deutete der neue Schluss auch äusserlich den revolutionären Sinn des jungen Dichters an. Bei Shakespeare steht der Herzog, den seine Unterthanen abwesend glauben und in der Mönchskutte nicht erkennen, im Mittelpunkt der Handlung. Er beobachtet prüfend alle Wirren, welche einerseits die unnatürlich-grausame Strenge seines Stellvertreters gegen sinnliche Vergehen, andrerseits die eigne sinnliche Leidenschaft eben dieses Stellvertreters hervorruft; er greift, zuerst noch unerkannt, beratend und mildernd in sie ein und schlichtet sie zuletzt in öffentlicher Gerichtsverhandlung, wo gerecht Mass für Mass zuerkannt wird. Diesen sittlich-rechtlichen Grundsatz dramatisch zu beleuchten, war Shakespeares Hauptzweck; die Darstellung der sinnlichen Vergehungen freier Liebe diente ihm nur als Mittel zu diesem Zweck. Wagner hingegen, von den Lehren des Jungen Deutschland bestochen, entfaltete die freie, offne Sinnlichkeit um ihrer selbst willen. Indem er den ernsten, richterlichen Schluss beseitigte, liess er diese Sinnlichkeit den Sieg über puritanische Heuchelei rein durch sich selbst gewinnen: das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei des Statthalters kehrt sich gegen ihn selber; nicht erst sein Fürst, sondern sein eignes Herz bestraft den heuchlerischen Thoren, der gegen Natur und Liebe wüten zu können

Digitized by Google

vermeint. Von seinem Drucke aber befreit sich das Volk selbst, ohne die Rückkehr des Fürsten erst abzuwarten, durch einen Aufstand, der mitten aus der übermütigen Faschingslustbarkeit hervorbricht.

Die Handlung des Shakespeareschen Stücks verlor durch diese Vereinfachung der Motive kaum etwas von ihrem dramatischen Gehalte; ihre theatralische Wirkung wurde dadurch eher erhöht. In der Ausgestaltung der Charaktere und in der dichterischen Ausführung des Einzelnen musste Wagner, obwohl er auch darauf (und nicht vergeblich) Fleiss verwandte, notwendig gegen seinen Vorgänger zurückstehen. Aber das ganze Problem wusste er im modernen Sinne besser zu begründen, einiges auch seelisch tiefer zu motivieren. Um die Entwicklung des Dramas wahrscheinlicher zu machen, wählte er statt des Shakespeareschen Wien eine südlichere Stadt, deren Bewohner von heisserer Sinnlichkeit glühen, Palermo, zum Schauplatz. Die Erinnerung an Aubers »Stumme«, wo gleichfalls ein Volksaufruhr im südlichen Italien dargestellt wurde, vielleicht auch an die sizilianische Vesper, mochte ein weiterer Grund für die neue Lokalisierung des alten Stoffes sein, den überdies schon Shakespeare aus italienischen Novellen geschöpft hatte. Den puritanischen Statthalter aber machte Wagner zu einem Deutschen: die Satire des gleichzeitigen Aufsatzes über die deutsche Oper gegen die schwerfällige Gediegenheit seiner Landsleute, die von dem Recht der leichten Sinnlichkeit nichts wissen wollten, tauchte hier nur in andrer Form wieder auf.

Von der gelehrten Schwerfälligkeit der deutschen Meister suchte sich denn auch der junge Musiker bei der Komposition dieser Oper frei zu halten. Ganz andre Muster als noch jüngst bei den »Feen« schwebten ihm nun vor, die modernen Italiener und Franzosen, Auber und Bellini mit in erster Linie. Sie bildete er jetzt unbedenklich mit all ihren Trivialitäten und bloss äusserlichen Effekten nach, ihren figuren- und kadenzenreichen

Digitized by Google

Gesangsstil, ihre oft roh lärmende Instrumentationsweise. Selbst unmittelbare thematische Anklänge an sie vermied er nicht. Aber schien er sich auch mit dieser Komposition in ausgesprochen romanischem Charakter ganz und gar von den deutschen Meistern zu entfernen, so liess doch hie und da eine vereinzelte Melodie ahnen, dass er mit der Zeit auf den Weg zurückkehren werde, den er als Nacheiferer Beethovens und Webers dereinst betreten hatte. Ein paar Motive seiner späteren Opern, sogar noch eines aus der Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt nach Rom, kündigten sich bereits mitten unter den französischen und italienischen Weisen des »Liebesverbotes« an.

Die einzelnen Werke der neuen Schule, der sich Wagner hier anschloss, lernte er praktisch auf das gründlichste kennen, seitdem er (im Herbst 1834) Musikdirektor bei der Bethmannschen Theatertruppe in Magdeburg geworden war. Mit Eifer gab er sich seiner neuen Aufgabe hin, an der er selbst am meisten lernte, leitete ausser den Opernaufführungen auch das eine oder andere Konzert, komponierte neben dem »Liebesverbot« noch einige kleinere Werke, besonders eine Kantate zum Neujahr 1835, und sprach gelegentlich in einem Zeitungsaufsatze ähnliche Ansichten aus wie in dem früheren Artikel über die deutsche Oper. Eine Reise, die er in Angelegenheiten des Theaters im Sommer 1835 unternahm, führte ihn zu Nürnberg wieder mit Wilhelmine Schröder-Devrient zusammen und steigerte neuerdings seine Bewunderung für die ausserordentliche Künstlerin. Auch traf er in Kösen den alten Freund Laube wieder, der ihm seinen Beifall für die Dichtung des »Liebesverbotes« nicht vorenthielt. Endlich konnte Wagner am 29. März 1836 seine neue Oper auf die Bühne bringen. Es war dicht, bevor er Magdeburg für immer verliess. Denn die Gleichgültigkeit des dortigen Publikums gegen das Theater, obwohl tüchtige Kräfte an demselben wirkten, verursachte schon um Ostern 1836 die Auflösung der Bethmannschen Truppe. Nur eine

Digitized by Google

Richard Wagner nach einer Zeichnung von E. B. Kietz (1850).

Digitized by Google

einzige, noch dazu übereilte und deshalb wirkungslose Aufführung des »Liebesverbotes« kam zustande; alle Bemühungen des Komponisten, eine Wiederholung seiner Oper in Leipzig oder in Berlin zu erzielen, waren fruchtlos. Um sich eine neue Stellung zu gewinnen, ging er im Sommer nach Königsberg; aber erst im Januar 1837 wurde ihm der Posten eines Musikdirektors daselbst übertragen.

Noch vorher, am 24. November 1836, hatte er sich mit der Schauspielerin Minna Planer verheiratet, die zugleich mit ihm schon in Magdeburg gewirkt hatte und dort seine Braut geworden war. Einfach, aber von Herzen gut, trug Minna Jahre lang in treuer Liebe Mühsal und Entbehrung mit ihrem Gatten, dessen künstlerischen Genius sie freilich nicht zu würdigen vermochte. Und Wagner hing mit der gleichen Innigkeit fest an seiner »armen Frau«, deren Not ihn das eigne Leiden doppelt bitter empfinden liess. Erst als die geistigen Gegensätze immer schroffer hervortraten, trennten sich die beiden nach langen inneren Kämpfen im August 1861. Minna lebte darauf noch einige Jahre in Dresden; am 25. Januar 1866 starb sie daselbst.

Dürftige und kleinliche Verhältnisse engten das junge Paar in Königsberg ein. Zu einem wahrhaft künstlerischen Schaffen konnte Wagner hier nicht gelangen. Und aus diesem Drangsal sah er nur einen Rettungsweg: er musste eine Oper schreiben, die von Paris aus ihren Siegeslauf über die deutsche Bühne antreten sollte. Aber wie sollte er in Paris durchdringen? Er wollte Scribe vermögen, dass er ihm das Textbuch zu dem entscheidenden Werke verfasse. Roman auf Roman las er, um einen tauglichen Stoff zu finden. Endlich bearbeitete er den Kern des breiten Romans »Die hohe Braut« von Heinrich König zu einem Opernentwurf, dessen poetische Ausführung er Scribe antrug. Natürlich vergebens; fünf Jahre später dichtete er selbst nach dem Plane von 1837 in leichten Opernversen ein theatralisch wirksames Textbuch, das

Digitized by Google

sein Freund Johann Friedrich Kittl als vieraktige Oper »Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza« in Musik setzte. Indessen verlor er bald mit dem Bankerott des Königsberger Theaters sein kleines Amt, und erst nach ein paar sorgenvollen Monaten that sich ihm eine neue, bessere Aussicht auf: im Herbst 1837 wurde er als erster Musikdirektor an die unter Holteis Leitung neu begründete Bühne in Riga berufen.

Hier fand Wagner bessere Mittel und ein wirklich künstlerisches Streben vor und beteiligte sich alsbald mit freudigem Eifer an diesem Treiben. Er verfasste Einlagen für Sänger in beliebte Opern, entwarf nach einer stark modernisierten Erzählung aus »Tausend und eine Nacht« eine komische Oper »Die glückliche Bärenfamilie«, verwarf den Plan aber wieder, sobald er bemerkte, dass er damit allzu sehr in die frivol-triviale Kompositionsweise der modernen Italiener und Franzosen geriet, und führte in Konzerten, die er zu leiten hatte, gelegentlich zwei eigne Ouvertüren auf, die in den letzten Jahren entstanden waren und im Stil eine sonderbare Mittelstellung zwischen der Musik Beethovens und der Bellinis bekundeten. Aber schon nach Jahresfrist trat ein vollständiger Umschwung ein: das Komödiantenwesen, die Unmündigkeit des Publikums, die banale Eintönigkeit der Opern, die immer wieder gespielt werden mussten, widerte ihn an. Er genügte mit gewissenhafter Strenge seiner Dirigentenpflicht, hielt sich aber sonst fern von dem Musiktreiben in Riga und widmete seine ganze Musse dem Werke, das ihn, wie er hoffte, mit einem Schlag aus diesen dumpfen und engen Verhältnissen reissen sollte, der Dichtung seines »Rienzi«.

So kam der Frühling 1839 heran. Wagners Vertrag mit dem Rigaer Theater lief ab. Gleichzeitig legte Holtei die Leitung desselben nieder. Da liess sich auch der junge Komponist nicht mehr halten. Das Textbuch und die Partitur der zwei ersten Akte seines

Digitized by Google

»Rienzi« war eben fertig geworden; in der Metropole der europäischen Kunst wollte er seine Oper vollenden und von dort aus in die Welt schicken. Zu Pillau schiffte er sich mit seiner Frau zunächst nach London ein. Nur wenige Tage rastete er hier, dann ging er nach Frankreich, blieb zuerst in Boulogne sur mer einige Wochen und traf im Sommer 1839 in Paris ein.

Digitized by Google

III.

Reich an Hoffnungen, aber desto ärmer an äusseren Mitteln, hatte sich Wagner der Weltstadt genähert. Wie rasch wurden seine stolzen Erwartungen enttäuscht! Seine Versuche, mit seiner halbfertigen Oper durchzudringen, ja selbst bis zu ihrer Vollendung einstweilen das »Liebesverbot« auf ein Pariser Theater zu bringen, schlugen sämtlich fehl. Er hatte noch keinen berühmten Namen, und er hatte auch nicht das Vermögen oder die Gönner, die ihn trotz jenem Mangel zum Ziele führen konnten. Zwar that Meyerbeer, den er schon in Boulogne kennen lernte, alles, um ihn zu empfehlen. Aber dieser war selbst gerade damals viel zu oft von Paris abwesend, um persönlich erfolgreich für einen andern wirken zu können. Sonst traf Wagner in der französischen Hauptstadt zwar mit Laube wieder zusammen, welcher ihn mit Heinrich Heine bekannt machte. Aber beide konnten dem Musiker, dessen Ziel die grosse Oper war, zu nichts helfen.

Unter diesen Umständen, die ihn oft der bittersten Not nahe brachten, konnte er die Komposition seines »Rienzi« nur mit grossen Unterbrechungen weiter führen. Er musste schauen, wie er durch niedrige musikalische Arbeiten und durch Schriftstellerei sich sein Brot verdienen könne. Er machte Klavierauszüge, ja Arrange-

Digitized by Google

ments für allerlei Instrumente aus beliebten Modeopern, er liess sich sogar einmal die Komposition eines gassenhauerischen Vaudevilles für ein Boulevardtheater übertragen. Dazwischen setzte er einige Romanzen und Lieder von Ronsard, Victor Hugo, Heine und Scheurlin in Musik, um so langsam bei dem Pariser Publikum sich einzuführen. Auch das war umsonst: man war allzu sehr an leichte italienische Kompositionen gewöhnt; gegen sie gehalten, schienen Wagners Lieder zu schwer; es stak trotz allen Anklängen an französische Musik noch immer zu viel Schubert, überhaupt zu viel deutsches Wesen in ihnen. In diesem immer aussichtsloseren Ringen erwuchs dem Tondichter, auf den von dem ganzen Pariser Musikleben nur die Konzerte des Conservatoire mit ihrer ernsten Pflege der Beethovenschen Symphonien einen rein künstlerischen Eindruck machten, 1840 Drang und Stimmung zu einem symphonischen Werke, das freilich über den ersten Satz nicht hinausgedieh und erst, nachdem es 1855 umgearbeitet worden war, an die Öffentlichkeit gelangte, zu der sogenannten »Faust-Ouverture«. Wagner wollte hier nichts weniger als etwa eine regelrechte Ouverture zu Goethes Tragödie schreiben; er stellte vielmehr musikalisch das Faustische Leiden eines Helden dar, der des Lebens überdrüssig ist und doch im Gefühle seiner genialen Kraft den Kampf mit demselben immer wieder aufnimmt. Die Grundlage seiner Komposition gab ihm der erste Satz der neunten Symphonie; aber auch Beethovens »Coriolan-Ouverture« wirkte dabei massgebend auf ihn ein.

Dasselbe verzweifelte Ringen mit Kunstzuständen, die, so ungenügend und unhaltbar sie waren, doch das neue, bessere Talent des Reformators im Werden zu ersticken drohten, schuf Wagner aber auch zum Schriftsteller. Seit 1840 verfasste er für die »Revue et gazette musicale« und für mehrere deutsche Zeitschriften, zu denen ihm teilweise wohl Laube den Weg ebnete, kritische Berichte über das Pariser Musik- und Theater-

Digitized by Google

leben, mehr theoretische Aufsätze über das Verhältnis des schaffenden zum reproduzierenden Künstler, des Künstlers zum Virtuosen, des Genies zur Öffentlichkeit, über deutsches Musikwesen, über die Ouvertüre, über einzelne Symphonien Mozarts und Beethovens, endlich zwei Novellen, »Eine Pilgerfahrt zu Beethoven« und »Ein Ende in Paris«. Ebenso hatte dreissig Jahre zuvor E. T. A. Hoffmann seine schriftstellerische Laufbahn begonnen, mit Aufsätzen über Musik und mit Novellen. An Hoffmann erinnern denn auch diese Arbeiten Wagners, besonders die beiden Novellen, in mehr als einem Zuge. Vor allem schwebte die Gestalt des genialen und eben darum weltunkundigen und von der Welt nicht verstandenen Kapellmeisters Kreisler dem jüngeren Dichter vor, als er von den Kunstanschauungen und Plänen seines deutschen Musikers erzählte, von dessen Wallfahrt nach Wien zu seinem angebeteten Meister Beethoven, von seinem vergeblichen Ringen und traurigen Ende in Paris. Einzelne Züge in diesen vortrefflich erzählten, mit Witz, Humor, Ironie und Satire gewürzten, aber auch mit rührender Empfindung reich erfüllten Novellen muten uns in ihrer wunderlichen Genialität geradezu Hoffmannisch an. Aber neben dem alten Romantiker hatten nun auch die jüngeren Führer der neuesten Litteratur, unter ihnen mit am meisten Heine, Einfluss auf Wagner und insbesondere auf den Stil seiner kritischen Aufsätze gewonnen. Auch der Schriftsteller Wagner musste eine seiner vorzüglichsten Aufgaben darin erblicken, dass er (was er später einzig an Heine rühmte) die Verlogenheit der gesamten Kultur und Kunst, die ihm allerwärts begegnete, schonungslos mit hinreissendem Spott aufdeckte. Durch alles, was er schrieb, ging ein Schrei der Empörung gegen die modernen Kunstzustände, gegen die Genusssucht und sinnliche Oberflächlichkeit des Publikums, das statt geistiger Erhebung nur Augen- und Ohrenkitzel zur Ertötung der Langenweile suchte, gegen die äusserliche Effekthascherei der Dichter und Tonsetzer,

Digitized by Google

die kein Drang des Herzens, sondern die Modesucht oder die Begierde nach Erwerb zu der Kunst trieb, gegen das Virtuosentum, durch welches die Sänger und Darsteller das Kunstwerk zerstörten und die Kunst selbst entwürdigten. Wie einst Goethe an der Grenze Deutschlands, in Strassburg, das gerade damals sich nachhaltend dem deutschen Wesen entfremdete, für die deutsche Dichtung dauernd gewonnen wurde, so fand Richard Wagner in Paris, im Mittelpunkte der romanischen Kunst, der auch er in den letzten Jahren gehuldigt hatte, als deutschen Künstler endgültig sich wieder. Noch hielt eine Zeit lang bei ihm die Täuschung vor, dass auch Meyerbeer, an den ihn persönlich Bande der Dankbarkeit fesselten, in dessen Opern ihn der theatralisch wirksame, mitunter sogar recht dramatische Aufbau bestrickte, ein wahrer und in seinem innersten Wesen deutscher Künstler sei. Aber schon trieb ihn die eigne künstlerische Natur mächtig über Meyerbeer hinaus. Er pries noch laut den Komponisten des »Robert« und der »Hugenotten«; aber er wandte sich zugleich mit warmer Liebe und heiliger Begeisterung zu seinen alten deutschen Meistern zurück, zu Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Spohr, und suchte sich in seinem Denken wie in seinem Schaffen seinem künftigen Ziele zu nähern, einer deutsch-dramatischen Oper nach seinem Sinne, einem wahrhaften musikalischen Drama. Zwei grosse Schritte auf diesem Wege that er noch in Paris: er vollendete im November 1840 seinen »Rienzi« und schrieb im folgenden Frühling den »Fliegenden Holländer«.

Über drei Jahre waren verstrichen, seit ihm Bulwers Roman »Rienzi, der letzte der Tribunen« in deutscher Übersetzung von Georg Nikolaus Bärmann in die Hand gefallen war. Gerade damals musste der Gedanke ihn reizen, Rienzi, den Helden voll grosser Pläne, der an der Gemeinheit seiner Umgebung zu Grunde geht, dramatisch darzustellen; fühlte er sich selbst doch von einer ähnlichen Tragik bedroht. Zu einer Oper

Digitized by Google

aber liess diesen Stoff das rein lyrische Element in der Atmosphäre des Helden, die Gesänge, Lieder und Hymnen, die Bulwer in seinen Roman verflochten hatte, ganz besonders tauglich erscheinen. So schuf sich denn Wagner, indem er sich überall nur von streng dramatischen Rücksichten leiten liess, den Text zu seinem »Rienzi«, passte aber unwillkürlich seine Dichtung den Formen der fünfaktigen grossen Oper an, den vollkommensten, ja einzigen Formen, unter denen er sich damals das musikalische Drama vorstellen konnte. Den geschichtlichen Stoff, den am bequemsten Gibbon überlieferte, hatte bereits Bulwer in die Sphäre der Poesie erhoben und dadurch den Augen und dem Herzen der Zeitgenossen wieder nahe gerückt. Schon vor ihm hatte Miss Mary Russell Mitford ein Trauerspiel »Rienzi« (1828) in London zur Aufführung gebracht, das er in der Vorrede zu seinem Roman mit grösster Achtung nannte und in einzelnen glücklich erfundenen Motiven benützte. Nach ihm schrieb Julius Mosen 1837 sein Drama »Cola Rienzi«, dicht vor Wagner, der sich aber in keiner Weise an dieses Werk anlehnte. Vielmehr schöpfte Wagner einzig und allein aus Bulwers Roman, jedoch in freier Art; in Einzelheiten traf er so — bewusst oder unbewusst — mit seiner englischen Vorgängerin Miss Russel Mitford zusammen. Was Bulwer, damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes, episch breit erzählte, hatte er, litterarisch noch immer ein Anfänger, dramatisch knapp zusammenzufassen und gleichwohl in seiner unmittelbaren Wirkung zu verstärken. Eine ungemein schwierige Aufgabe, die nur dann zu lösen war, wenn der Bearbeiter schonungslos die reichsten Einzelschönheiten des Romans seinen dramatischen Zwecken aufopferte. Das that Wagner. Er verringerte beträchtlich die Anzahl der Personen, konzentrierte den Ort, die Zeitdauer, die Handlung seiner Vorlage, so weit dies nur möglich war, und übertraf so Bulwer in allem, was den dramatischen Aufbau seines Stückes ausmachte. Hierin offenbarte er schon jetzt die ganze

Digitized by Google

Sicherheit und Grösse, die dann seine vollendetsten Werke auszeichnete. Dagegen motivierte er noch in dem Streben nach Kürze bisweilen mangelhaft und wusste noch nicht seine Gestalten überall mit individuellem Leben zu erfüllen. Hinter der Grösse der Idee blieb die Ausführung noch mehrfach zurück. Bedeutsam trat das vaterländische Element hervor, wenn auch in eine ideale Ferne, in das Rom des vierzehnten Jahrhunderts, gerückt. Und hier ergab sich wie von selbst eine Verwandtschaft mehrerer tragischen Hauptmotive mit denen der »Stummen von Portici«. Äusserlich erinnerte auch hie und da etwas in den Worten oder in der Behandlung der Szene an die »Hugenotten«.

Mehr als der Dichter war der Komponist des »Rienzi« von Meyerbeer und Auber abhängig; aber auch er sank nie zum blossen Nachahmer der beiden Meister herab. Er lernte von ihnen, wie er auch von Gluck, von Méhul und von Spontini lernte. Direkte Anklänge an einzelne Stellen in den Werken aller dieser Musiker vermied er möglichst; nur ihren Stil im allgemeinen bildete er nach. Sein Streben ging dahin, stets bedeutend, auch nicht in einem Takte trivial zu sein, immer in seiner Musik der Grösse seines Stoffes und der dramatischen Kraft seiner Dichtung vollauf zu entsprechen. Bei dem Einfluss, den die moderne grosse Oper noch auf ihn ausübte, konnte er dieses Vorhaben nur halb ausführen. Von allem Konventionellen und selbst Trivialen vermochte sich der Komponist des »Rienzi« noch nicht frei zu machen; aber die poetischen Vorzüge seines Textbuches, namentlich der gewaltige dramatische Hauch, der unablässig treibend durch das ganze Gedicht weht, hoben auch seine Musik: im Gegensatz zu Meyerbeer gestaltete Wagner seine Instrumentation gleichmässig bewegt und ausdrucksvoll, trug, hierin der Schüler deutscher Meister, mehr Sorge für einen reichen polyphonen Aufbau als für virtuose Künsteleien des Gesanges in italienischer Manier oder für vereinzelte, übertriebene Spielereien des Orchesters. An

Digitized by Google

musikalischer Erfindungskraft und besonders an Melodienschönheit im einzelnen konnte er sich hier mit Meyerbeer und Auber noch nicht messen; aber schon war er beiden (und namentlich dem ersteren) überlegen durch den Ernst und die Sorgfalt, die er gleichmässig der ganzen Komposition angedeihen liess. So behandelte er vornehmlich auch die Rezitative wieder wahrhaft künstlerisch; eigenartig bildete er hier fort, was Glucks Nachfolger ihn gelehrt hatten. In den alten Fehler der »Feen«, übermässige Breite aller Musikstücke, unnötige Dehnungen oder Wiederholungen derselben Motive, verfiel Wagner auch im »Rienzi«. Er selbst beklagte später die kraftvolle und rauschende Komposition des dritten Aktes, die nach der gleichfalls überaus kräftigen und reichen Musik des zweiten Aufzugs nicht mehr gebührend wirken könne, jedoch durch den unabänderlichen dramatischen Aufbau des Ganzen erfordert werde. Einen beträchtlichen Fortschritt in der Kunst des Komponisten bekunden die beiden letzten, in Paris vollendeten Akte; sie weisen, auch durch die charakteristische Wiederkehr bestimmter musikalischer Motive, schon in die Zukunft, auf Wagners folgende Oper. Das bedeutendste Stück der Partitur ist die Ouvertüre. Am Schlusse des ganzen Werkes in Paris komponiert, stellt sie in einem einheitlich entworfenen, dramatisch belebten Tongemälde den Inhalt der drei ersten Akte dar, den Freiheitskampf des römischen Volkes bis zu dem endgiltigen Siege Rienzis, den die Jubelgesänge der Befreiten feiern. Weber und Beethoven, überhaupt die deutschen Meister waren hier wieder Wagners Vorbilder. Was er, von ihnen ausgehend, in dem gleichzeitigen Aufsatz über die Ouvertüre theoretisch forderte, das leistete er hier praktisch; die Ouvertüren zum »Rienzi« und zu den beiden folgenden Opern Wagners können geradezu als Musterbeispiele zu jenem Aufsatze gelten.

Ein paar Monate nach der Vollendung des »Rienzi«, im Frühling 1841, zog sich der Künstler in das einsame

Digitized by Google

Meudon bei Paris zurück. Dort entstand in unglaublich wenigen Wochen die Dichtung und Komposition des »Fliegenden Holländers«. Auch diesmal griff Wagner zu einem Stoffe, der sich seinem Geiste schon vor Jahren tief eingeprägt hatte. Bereits in Riga hatte er die Sage vom fliegenden Holländer kennen lernen. Die Grundelemente der Sagen von Odysseus und vom ewigen Juden waren hier mit Motiven, die aus dem Jahrhundert der grossen Entdeckungsfahrten stammten, zu einer neuen Sage verbunden, die Wagner bei Heine in den »Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« las. Während der stürmischen Seereise von Riga nach London gewannen die Gestalten der Heinischen Erzählung selbständiges Leben in seiner Phantasie, und so entwarf er alsbald, als er noch geraume Zeit am »Rienzi« zu arbeiten hatte, den Plan zu der neuen Oper. Den Charakter des Titelhelden und die Handlung in ihren allgemeinen Zügen, ja schon einzelne Hauptszenen derselben bot Heine dar; von andern älteren Bearbeitungen des gleichen Stoffes, so etwa von dem abenteuerlichen Roman »The phantom ship« des Kapitän Marryat, brauchte Wagner nicht das mindeste zu entlehnen. Dagegen nahm er aus Wilhelm Hauffs verwandtem Märchen vom Gespensterschiff einige Umstände, die dazu beitrugen, das unheimliche Treiben auf dem verfluchten Schiffe zu kennzeichnen. Zum Teile neu schaffen musste er den Charakter Sentas, des Weibes, dessen treue Liebe den ruhelos umhergetriebenen Seemann erlöst. Denn nur so konnte er die dramatisierte epische Geschichte, die Heine erzählte, zu einem wirklichen Drama mit tragischen Konflikten umgestalten. Deshalb stellte er Erik, dem Senta früher ihre Liebe gelobte, dem Holländer gegenüber. Das erinnerte im allgemeinen zwar an das Verhältnis Klärchens zu Brackenburg und Egmont; Goethe aber hatte keineswegs mit seiner Einflechtung der Rolle des abgewiesenen Liebhabers eine so fruchtbare dramatische Absicht verbunden wie Wagner. Wie Sentas Abwendung von Erik ihre

Digitized by Google

tragische Schuld begründet und schliesslich den äussern Anlass zur Katastrophe bildet, so bedeutet sie andrerseits auch den Schritt von der sinnlichen Liebe, die nach gemeinsamem Lebensgenuss mit dem Geliebten verlangt, zu dem von allem Sinnlichen entkleideten Mitleid, das zum Opfertod für den Geliebten drängt. Noch öfter sollten Wagners spätere Werke diese (in letzter Linie auf Beethovens »Fidelio« zurückweisende) Verherrlichung des Weibes, dessen treue Liebe den Unglücklichen oder Schuldigen erlöst, sich zum Ziele setzen.

Nicht zuletzt war es auch dieses Motiv, was Wagner persönlich zum Stoffe des »Fliegenden Holländers« hinzog. Er konnte den Geist der Musik nicht anders als in der Liebe fassen. Er wollte wieder das tiefste Empfinden des menschlichen Herzens liebevoll-warm in der Musik aussprechen und sie darum von allem liebelosen, auf bloss äusserliche Künstelei und äusserliche Effekte berechneten Formalismus der herkömmlichen grossen Oper befreien. Dabei fühlte er selbst aber auch eine künstlerische Erlösung seines Genius, vergleichbar der, die er als Dichter seinem Holländer bereitete. Und noch in anderem Sinne fand die Sehnsucht seines Helden nach Erlösung von dem unstäten Umherschweifen in öder Fremde einen Widerhall in Wagners Brust: auch er sehnte sich nach der Heimat; für sie ausschliesslich schuf er sein neues Werk.

Als Dichter wie als Komponist ging er von Sentas Ballade aus. Sie vollendete er zuerst. Aus ihr hatte er dann nur die dramatischen und musikalischen Motive, die in ihr lagen, loszuschälen und weiter zu entwickeln. Die ganze Oper erhielt so ein balladenartiges Gepräge, erschien als eine in Handlung aufgelöste Ballade. An wenigen Hauptpersonen haftet all unsre Teilnahme; die meisterhaft aufgebaute Handlung zeichnet sich durch strengste Einheit aus; sie entwickelt sich in einem Zug, an einem Tag, ohne dass der Zusammenhang auch nur äusserlich je unterbrochen würde; einheitliche Stimmung liegt über dem Ganzen. Der Mangel des individuellen

Digitized by Google

Gepräges in einzelnen Reden, besonders im Text der Chöre, dessen Wagner sich selbst anklagte, kommt gegen jene Vorzüge kaum in Betracht.

Nicht minder einheitlich als die Dichtung ist die Musik geartet. Die verschiednen musikalischen Themen der Ballade kehren mehrfach in der Oper wieder, überall da, wo die einzelnen Empfindungen und physischen oder seelischen Vorgänge, welche die Ballade andeutet, dramatisch entwickelt werden. Sie dienen so dazu, Situationen, Personen und Stimmungen zu charakterisieren, drücken aber zugleich, wie die Hauptthemen einer Sonate oder Symphonie, die künstlerische Einheit der Oper aus, die sonst in eine Anzahl von einzelnen Gesangsstücken zu zerfallen drohte. Schon vor Wagner hatten Mozart, Beethoven und andre Meister, besonders Weber, gelegentlich bei der Wiederkehr derselben Stimmung in einer Oper dasselbe Thema wiederholt, und so hatte auch Wagner es in seinen früheren Opern gehalten. Jetzt wandte er diese regelmässig wiederkehrenden sogenannten Leitmotive nur ungleich häufiger an und benützte sie — was er bisher nur in einem einzigen Fall im »Liebesverbot« versucht hatte — hauptsächlich mit zur Charakteristik der Personen seines Dramas. Auf der musikalischen Entwicklung und Fortbildung dieser Leitmotive, auf ihrer künstlerischen Verbindung mit einander beruhte von nun an vor allem der melodische Bau seiner Werke. Aber fern von pedantischem Schematismus und mechanischer Berechnung, bewahrte er sich dabei stets die volle künstlerische Freiheit und Unmittelbarkeit des Schaffens aus erregter Phantasie und warmem Empfinden. Noch wagte er nicht im »Holländer« die alte Opernform mit ihren Arien, Duetten, Terzetten und Ensembles vollständig zu durchbrechen; auch die Leitmotive liess er noch lange nicht so reichlich walten wie in seinen späteren Werken. Der Übergang von der grossen, französisch-italienischen Oper zu einem eigenartig-deutschen musikalischen Drama war noch oft zu spüren. Der romanische Einfluss offenbarte

Digitized by Google

sich meistens in den mehrstimmigen Gesangsnummern vom Duett an bis zum grossen Ensemble, und da klang in Melodie und Harmonie manches noch recht konventionell und selbst trivial. Dagegen zeigten besonders die monologischen und die rezitativischen Abschnitte des Werkes Wagners selbständige Kompositionsweise, welche gleich dem deutschen Volksgesang auf höchste rhythmische Bestimmtheit der Melodie ausging. Dem deutschen Volksgesang bildete Wagner vor allem seine Leitmotive nach, wie er aus der Volkssage den dichterischen Stoff seines »Holländers« gewonnen hatte. Und von da an blieb es ein Grundsatz seiner Kunst, niemals wieder den Zusammenhang mit der echten Sage und dem echten Sang seines Volkes aufzugeben. In der Ouvertüre fasste er wieder, wie zuvor beim »Rienzi«, nur mit bereits gesteigertem Können, den Inhalt der Oper zu einem einheitlichen, die Handlung klar andeutenden Tonstück zusammen, das das Vorbild Beethovens und anderer deutscher Meister nirgends verleugnete.

Vergebens hatte Wagner, so lang er seinen »Holländer« nur als Entwurf im Geiste trug, alle Kräfte angestrengt, um diese Oper ebenso wie den »Rienzi« in Paris zur Aufführung zu bringen. Als er das Werk vollendet hatte, bot er es nur noch deutschen Bühnen an. Zuerst wieder mit geringem Erfolge, bis Meyerbeers Empfehlung ihm endlich zur Annahme des »Rienzi« in Dresden, des »Fliegenden Holländers« in Berlin verhalf. Nun hielt es den Künstler nicht lange mehr in der Fremde. Noch mannigfache dramatische Pläne stiegen während der letzten Pariser Monate vor seiner Seele auf. Noch einmal entwarf er eine historische Oper »Die Sarazenin«: eine Episode aus dem Leben des Hohenstaufen Manfred wollte er hier mit allerlei Anklängen an Schillers »Jungfrau von Orleans« und an Immermanns Drama »Kaiser Friedrich II.« dichterisch verherrlichen. Aber die alten Volkssagen vom Tannhäuser, vom Sängerkrieg auf der Wartburg, von Lohen-

Digitized by Google

grin, die er jetzt kennen lernte, bemächtigten sich bald seiner ganzen Phantasie und verscheuchten die Gestalten Manfreds und seiner sarazenischen Halbschwester daraus für immer. In der deutschen Heimat wollte er jene Volkssagen dramatisch neu beleben. Im April 1842 verliess er Paris; durch Thüringen, an der Wartburg vorbei, reiste er nach Dresden, die Aufführung seines »Rienzi« daselbst zu betreiben.

Digitized by Google

IV.

Mit einem neuen künstlerischen Werke begann Wagner sein Wirken in der Heimat: während eines Sommerausfluges nach Böhmen verfertigte er in Teplitz den vollständigen szenischen Entwurf seines »Tannhäuser«. Dann begannen in Dresden die Proben des »Rienzi«. Sie gewährten dem Verfasser hohe Freude: Musiker und Sänger, unter ihnen Tichatschek, Wilhelmine Schröder-Devrient und Chordirektor Wilhelm Fischer, von da an Wagners treuer Freund, setzten allen Eifer und alle Kunst an eine würdige Aufführung der neuen Oper. Mit dem entschiedensten Erfolg ging das Werk am 20. Oktober 1842 über die Bühne; am 2. Januar 1843 folgte schon der »Fliegende Holländer«, zuerst mit dem gleichen Beifall begrüsst. Mehr und mehr richtete sich das Augenmerk des Publikums auf den Komponisten: Laube als Herausgeber der »Zeitung für die elegante Welt« erbat sich von dem Freunde sogar einen Abriss seiner Lebensgeschichte. Wagner sandte ihm noch im Dezember 1842 die witzig und frisch, vor allem aber warm geschriebene »Autobiographische Skizze«. Wenige Wochen darnach wurde er zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt. Als solcher war er verpflichtet, zahlreiche Opern von verschiedenstem

Digitized by Google

Werte einzustudieren; er selbst nahm dabei stets der Gelegenheit wahr, die Werke der älteren deutschen Meister, eines Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr und Marschner, mit aller Strenge und Sorgfalt in dem Geist, in dem sie geschaffen waren, lebendig zu erhalten. In Konzerten pflegte er vor allem Bach, Haydn, Mozart, Cherubini und Beethoven, für dessen Symphonien er erst recht eigentlich die Hörer zu erwärmen wusste. Die gerechte Würdigung der bis dahin in Deutschland meistens verlästerten neunten Symphonie ist sein Verdienst; das Verständnis für diese gewaltige Tondichtung suchte er durch ein besonderes Programm dazu zu heben. Auch übernahm er die Leitung der Dresdener Liedertafel und komponierte für sie 1843 sein »Liebesmahl der Apostel«. Daran reihten sich noch einige Gelegenheitskompositionen, unter anderm der aus Motiven der »Euryanthe« zusammengestellte Trauermarsch zur Einholung der Leiche Webers, deren Überführung aus England nach Dresden (1844) hauptsächlich dem eifrigen Bemühen Wagners zu verdanken war. Aber diese kleinen Gelegenheitsstücke verschwinden in ihrer Bedeutung neben den zwei dramatischen Werken, die der Künstler während der Dresdener Jahre vollendete.

Im Sommer 1843 führte er zu Teplitz, wo das Jahr zuvor der Entwurf des »Tannhäuser« entstanden war, die Dichtung desselben aus; in der folgenden Zeit bis zum Frühling 1845 setzte er, zuerst mit manchen Unterbrechungen, zuletzt in nervöser Eile, das neue Werk in Musik. Bisher hatte Wagner den Stoff seiner Opern stets ziemlich genau einem älteren Drama oder einer Erzählung entnommen; jetzt zum erstenmale schuf er sich als wahrer Dichter auch den Inhalt seines Dramas selbst, indem er verschiedene Züge aus mehreren Sagen in neuer Weise frei und kühn, doch immer künstlerisch mit einander verband. Die erste Anregung zu seinem »Tannhäuser« erhielt er wahrscheinlich durch Heines gleichnamige Legende von 1836, deren Schluss aller-

Digitized by Google

dings unpoetisch genug in eine politisch-litterarische Satire auf Deutschland zerbröckelte. Desto besser zeichnete ihm der erste Gesang des Heinischen Gedichtes die Szene vor, da der im Venusberg schwelgende Ritter von der Göttin der Liebe sich losreisst, voll Sehnsucht nach den Bitternissen und Thränen der Welt und nach dem hart gefährdeten Heil seiner Seele. Nun erinnerte sich Wagner an eine Erzählung Tiecks von dem getreuen Eckart und dem Tannenhäuser, die er vor Jahren gelesen hatte. Er suchte sie wieder hervor, fand sich aber durch ihre »mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz« mehr abgestossen als angezogen; gleichwohl blieben ein paar Einzelheiten daraus in seinem Geiste haften. Ganz anders wirkte das echte alte Tannhäuserlied aus dem sechzehnten Jahrhundert auf ihn. Es war schon einigemale in neuerer Zeit wieder gedruckt worden, besonders auch in der Sammlung Arnims und Brentanos »Des Knaben Wunderhorn«; auch hatten die Brüder Grimm in ihren »Deutschen Sagen« den Inhalt des Liedes mitgeteilt. Wagner lernte es vermutlich aus dem von Ludwig Bechstein 1835 herausgegebenen Buche »Sagenschatz und Sagenkreise des Thüringer Landes« kennen. Hier fand er zugleich die Nachricht, Tannhäuser habe auch zu dem Landgrafen Hermann von Thüringen ziehen wollen, als eben der Sängerkrieg auf der Wartburg beginnen sollte; unterwegs habe ihn aber Frau Venus in den Hörselberg gelockt. Damit sah sich Wagner auf eine zweite Sage hingewiesen, die ebenfalls die Brüder Grimm erzählten, und die er auch schon in viel früheren Jahren in neuer Bearbeitung kennen gelernt hatte, in E. T. A. Hoffmanns Novelle »Der Kampf der Sänger«. Jetzt las er aber vor allem das echte mittelalterliche Gedicht vom Wartburgkrieg und im engsten Zusammenhange damit eine Schrift darüber von dem Königsberger Professor C. T. L. Lucas, der unter anderm die wissenschaftlich unhaltbare Vermutung aussprach, Heinrich von Ofterdingen, der Gegner Wolframs von Eschenbach und der übrigen Dichter in

Digitized by Google

jenem sagenhaften Sängerstreite, und Tannhäuser sei mythisch eine und dieselbe Person. Wagner griff diesen Gedanken auf und verband so die beiden Sagen zu einer organischen Einheit, die er schon im Titel seines Werkes andeutete: »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg«. Für den Dramatiker konnte dies nur von Gewinn sein. Er bekam dadurch einerseits den nötigen, aber im mittelalterlichen Gedichte fehlenden, vollauf befriedigenden Abschluss des Wartburgkrieges, andrerseits zu der Exposition und Katastrophe der Tannhäusersage, die ihm das alte Volkslied darbot, die dramatisch erforderte Peripetie hinzu. Um jedoch noch bedeutender und kunstreicher die Fäden des dichterischen Gewebes zu verwickeln, machte Wagner sich verschiedne Motive aus der Erzählung Hoffmanns glücklich zu eigen, liess gleich ihm den Gegner Wolframs von den überschwänglichen Freuden des Venusberges singen und schilderte Wolfram und Heinrich, die hier im Wettkampf einander bestreiten, sonst als innige Freunde und zugleich als Nebenbuhler in der Liebe zu derselben Dame. Dieser Dame gab er aber den Namen, die fromme Reinheit und die selbstlose Milde der heiligen Elisabeth, deren Geschichte schon im mittelalterlichen Gedicht äusserlich mit dem Sängerkampf verknüpft war, und gewann so für sein Drama eine zweite Frauengestalt, die an volkstümlicher Bedeutung hinter Venus nicht zurücksteht, deren poetische Lebenswahrheit wir deshalb nimmermehr bezweifeln, wenn wir Tannhäuser durch ihre sittlich-religiöse Kraft aus der Macht der Hölle gelöst sehen. Das Drama forderte einen andern Schluss als die von antipapistischer Gesinnung erfüllte Ballade. In jenem durfte das Wunder, das die Gnade Gottes offenbart, für den Begnadigten selbst nicht zu spät kommen; Tannhäusers Tod musste zugleich seine Erlösung vom Fluch der Sünde sein. Vielleicht war dies auch schon der Sinn der ursprünglichen, noch durch keine Tendenz getrübten Volkssage. Indem Wagner so den Schluss der alten Ballade umgestaltete, erzielte

Digitized by Google

er noch in der letzten Szene seines Dramas eine neue, bedeutende Steigerung der durchweg meisterhaft aufgebauten und ebenso reich wie lebendig entwickelten Handlung. Der Kampf himmlischer und höllischer Mächte um Tannhäusers Seele lässt überdies am Ende des Stückes noch einmal alle Hauptpersonen neben einander charakteristisch wirkend erscheinen.

Wieder, wie bei seinen früheren Werken, hatte Wagner ein inniges persönliches Verhältnis zu seiner Dichtung. Auch er empfand ein heftiges Verlangen nach höchstem geistig-sinnlichen Genuss, den ihm aber die moderne Welt unmöglich bieten konnte. Künstlerisch deutete er diese Stimmung als Sehnsucht nach einer aus der Sinnlichkeit erlösenden Liebe, die, in ihrem Wesen nicht unirdisch, doch in ihrem Widerstreit mit dieser Welt zu überirdischer Hoheit erhebt. Ein Grundgedanke, den noch seine spätesten Dichtungen wiederholen sollten, tauchte hier zuerst in seiner Poesie auf. Ihn selbst versetzte das Gefühl dieser Sehnsucht in einen Zustand verzehrend üppiger Erregtheit, der ihm Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt.

Von dieser Erregtheit zeigte die musikalische Komposition des »Tannhäuser« viel mehr als die Textesworte. Mit ihr betrat Wagner nicht, wie mit der des »Holländers«, eine neue Bahn, sondern schritt nur sicherer und selbständiger auf der dort begonnenen weiter. Noch immer sparsam und doch schon reicher und bezeichnender als dort verwendete er die sogenannten Leitmotive. Noch hie und da gewährte er der alten Opernmelodie Eingang; aber nicht nur viel seltner als im »Holländer«: auch edler wusste er sie jetzt zu gestalten. Von der alten Opernform behielt er nur noch geringe Reste bei. Dagegen machte sich der einheitlich dramatische Zug auch in der Musik stärker als je zuvor geltend und mit ihm Wagners eigenartige Kompositionsweise, die ihren Zusammenhang mit dem echten Volksgesang und mit einer edlen, bedeutungsvollen Deklamation nie verleugnet. Die In-

Digitized by Google

strumentation war reicher und ausdrucksfähiger als in irgend einer früheren Oper. In viel höherem Grad als im »Holländer« machte Wagner jetzt schon neben den Singstimmen auch das Orchester zum Träger der Melodien.

Nachdem Wagner die Komposition des »Tannhäuser« beendigt hatte, begab er sich zum Sommeraufenthalt nach Marienbad; von Schaffensdrang erfüllt, verfasste er hier die vollständigen Entwürfe zu zwei neuen Werken, zu den »Meistersingern« und zu »Lohengrin«. Nach Dresden zurückgekehrt, führte er am 19. Oktober 1845 zum erstenmale den »Tannhäuser« auf. Die beiden ersten Akte erzielten einen grossen Erfolg; aber bei dem überlangen Vorspiel des dritten Aufzugs und noch mehr bei dem Schluss des Ganzen erlahmte der Beifall. Wagner erkannte, dass hier manches nur angedeutet war, was einzig dann wirken konnte, wenn es zur vollen dramatischen und theatralischen Erscheinung kam. Er verkürzte deshalb nicht bloss das Vorspiel, das die Pilgerfahrt Tannhäusers nach Rom früher zu breit und zu detailliert dargestellt hatte, sondern er führte auch den Kampf des Himmels und der Hölle um Tannhäusers Seele lebendiger und überzeugungsvoller aus, indem er Venus selbst und die Leiche Elisabeths, welche beide früher in der Schlussszene nicht auftraten, noch einmal auf die Bühne brachte. Noch bedeutender arbeitete er sein Werk für die Pariser Aufführung vom März 1861 um. Er kürzte, um den dramatischen Fortgang zu beleben, einiges im Sängerkrieg des zweiten Aktes, bearbeitete jedoch namentlich die Venusbergszene im ersten Aufzug völlig neu. Die Ouvertüre, früher ein selbständiges Tongemälde in der Weise seiner übrigen älteren Ouvertüren, verwandelte er in eine blosse Einleitung zum ersten Akt, gestaltete dafür aber die Darstellung des Venusbergs, die Charaktere der Liebesgöttin und Tannhäusers und die ganze Szene ihres Abschiedes von einander dramatisch und musikalisch viel grösser. Er ver-

Digitized by Google

tiefte den dichterischen und sittlichen Gehalt dieser Szene ungemein, indem er die Schopenhauersche Idee von der Willensverneinung mit der grössten künstlerischen Kraft darin veranschaulichte. Musikalisch drückte er namentlich durch die ungleich reicheren Mittel seiner späteren Kompositionsweise die schwüle Sinnlichkeit meisterhaft aus, die über dem Venusberg liegt. Die Stileinheit seines Werkes wurde durch die musikalischen Änderungen und Zusätze von 1860 und 1861 notwendig verletzt; aber Wagner benahm durch geschickt vermittelnde Übergänge und durch seine Kunst der Charakteristik dem Gegensatze zweier vielfach verschiedenen Stilarten alles Störende. —

Von den beiden Entwürfen, die zu Marienbad im Sommer 1845 entstanden waren, führte Wagner den einen, den des »Lohengrin«, sogleich im folgenden Winter dichterisch und in den nächsten Jahren auch musikalisch aus. Er hatte das mittelalterliche Gedicht eines bayrischen Verfassers über den Sohn des Gralskönigs Parzival und dessen Fahrt zu Elsa von Brabant, die schon Wolfram von Eschenbach am Schlusse seines Hauptwerkes erzählte, zugleich mit der Sage vom Wartburgkriege zu Paris kennen lernen, damals aber noch keine Anregung zu eigenem künstlerischem Schaffen davon empfangen. Erst später, als er durch die vielen Überladungen und Verschnörkelungen dieses Gedichtes hindurch die einfache Volkssage von Lohengrin erkannte, wie sie etwa die Brüder Grimm in ihren »Deutschen Sagen« aufgezeichnet hatten, da fühlte er sich mächtig und immer mächtiger von dem Stoffe angezogen. Nun fand er teils in der Vorrede, mit welcher Görres seine Ausgabe des bayrischen »Lohengrin« eingeleitet hatte, teils in andern mittelalterlichen Quellen selbst Züge aus verwandten Sagen, die sich zur vollen dramatischen Ausgestaltung des Stoffes glücklich mit den Hauptmotiven des alten Gedichts verbinden liessen. In dieser Weise verwertete er einzelnes aus dem »Schwanritter« Konrads von Würzburg, aus

Digitized by Google

dem sogenannten »Jüngeren Titurel«, aus der Sage von den Vorfahren Gottfrieds von Bouillon und aus dem alten Volksglauben der Germanen, dass durch Zauberkraft Menschen in Schwäne verwandelt werden könnten. Aus der Euryanthensage, die ihm durch Webers Oper vertraut geworden war, entlehnte er die Grundmotive für den Charakter seiner Ortrud und ihr ränkevolles Wirken gegen Elsa. Um jedoch den innern Widerstreit der beiden Frauen in einem bedeutsamen Momente allen ersichtlich zum Ausbruch gelangen zu lassen, bildete er den Streit der Königinnen vor dem Münster aus dem Nibelungenliede dramatisch nach. Von neueren Dichtern hatte schon Immermann die Gestalt Lohengrins in sein tiefsinniges Werk »Merlin« eingeführt. Er konnte aber durch seine Charakterisierung des Gralsritters in keiner Weise auf Wagner einwirken. Dagegen darf die tragisch endende Liebesszene zwischen Merlin und Niniane in Immermanns Drama als Vorbild der Brautnachtszene im dritten Akte des »Lohengrin« gelten; jedenfalls mit ungleich grösserem Recht als das berühmte Duett im vierten Aufzug der »Hugenotten«, mit dessen Inhalt Wagners Liebesszene so viel wie nichts gemein hat. Auch nur äusserlich war die Ähnlichkeit zwischen Elsas stummem Spiel bei ihrem ersten Auftreten vor König Heinrich und dem Fenellas in Aubers Revolutionsoper. Doch mochte der ganze Gottesgerichtskampf und besonders Elsas Gebaren dicht vor demselben mannigfach an die letzte Szene in Marschners »Templer und Jüdin« erinnern.

Aber, liessen sich auch noch alle möglichen sonstigen Motive in Wagners Dichtung nachweisen, was würde das bedeuten bei dem durchaus selbständigen Aufbau der Handlung, dessen dramatische Vorzüge selbst leidenschaftliche Gegner des Künstlers laut priesen, und bei der ebenso eigenartigen als kunstvollen und tiefen Charakteristik der handelnden Personen? Indem Wagner Ortrud zur Verfechterin des unterdrückten Heidentums machte, gab er überdies seinem

Digitized by Google

Werk einen weltgeschichtlichen Hintergrund, wie ihn der mittelalterliche Epiker durch seine Verknüpfung der Lohengrinsage mit den Kämpfen Heinrichs des Voglers gegen die Ungarn keineswegs ähnlich bedeutsam entfalten konnte. Namentlich aber erfasste er den symbolischen Gehalt der Sage, deren älteste Gestaltung er bereits in dem Mythos von Zeus und Semele erblickte, ungewöhnlich tief. Er fand hier die Natur der menschlichen Sehnsucht ausgesprochen, welche, mag sie sich noch so hoch hinaus über das Irdische schwingen, doch endlich nur wiederum das Reinmenschliche begehren kann, und sah damit zugleich das Wesen der Liebe enthüllt, die notwendig nach voller sinnlicher Wirklichkeit verlangt. Um Liebe, unmittelbare, volle Liebe zu finden, die in ihrem echten Wesen nicht durch anbetende Bewunderung modifiziert ist, steigt der göttlich Geartete unerkannt zu dem menschlichen Weibe herab. Doch der Glanz seiner höheren Natur verrät ihn; das Geständnis seiner Göttlichkeit wird ihm entrissen, und in seinem Liebesverlangen unbefriedigt, kehrt er in seine überirdische Einsamkeit zurück. Aber wie er, um wahrhaft geliebt zu werden, in den Schleier des Geheimnisses sich hüllen muss, so muss das Weib um ihrer Liebe willen diesen Schleier heben. Den Unbekannten kann sie bloss bewundern; nur wen sie in seinem vollen Wesen erkennt, den kann sie lieben. Nicht als neugierige Evastochter, sondern als ein Weib, das der höchsten Liebe selbst um den Preis des eignen Untergangs teilhaftig werden will, thut Elsa die Frage nach Lohengrins Namen und Art. Sie ist daher die tragische Heldin, die handelnde Hauptperson des Dramas; ihre That wird zur tragischen Schuld, da sie nach ihrem sittlichen Wesen tief berechtigt ist, aber gegen ein äusserliches Gesetz verstösst.

Wie als Dichter, so auch als Musiker führte Wagner im »Lohengrin« das Neue, das er in seinen letzten Opern begründet hatte, zur vorläufigen Vollendung. Jetzt war er vollständig über die alte Opernform hinaus gelangt;

Digitized by Google

nirgends zeigten sich mehr Spuren von einzelnen Gesangesstücken, welche die dramatische Entwicklung unterbrachen und aufhielten. Endgiltig verbannt war die alte Opernmelodie; selbst wo der rezitativische Gesang scheinbar in eine Art von Arioso überging, da war seine Melodie vornehmlich, wenn nicht ausschliesslich, durch die Rücksicht auf die dramatisch gesteigerte Deklamation bestimmt. Anklänge an fremde Werke waren nirgends mehr zu vernehmen, auch nicht in noch so zarter Abschwächung. Desto klarer und entschiedner breitete sich das eigenartige thematische Gewebe der Leitmotive über das ganze Werk aus. Ganz neu schien das Orchester behandelt zu sein. Wie im »Tannhäuser«, so war ihm auch hier vielfach der Vortrag selbständiger Melodien anvertraut. Aber um besondere Klangfarben mit ihm zu erzielen, wendete Wagner nicht bloss öfters nach einem bisher ungewöhnlichen Prinzip die einzelnen Gruppen der Streichinstrumente, der Holz- und Blechbläser von einander getrennt oder nur teilweise mit einander verbunden an, sondern fügte auch neue oder früher nur vereinzelt zu absonderlichen Zwecken gebrauchte Instrumente regelmässiger in das Orchester ein.

Eine Aufführung des Werkes in Dresden konnte Wagner vorerst nicht zustande bringen. »Lohengrin« ging erst am 28. August 1850 zu Weimar unter Franz Liszts Leitung in Szene. Der Dichter durfte nur aus der Ferne sich des künstlerischen Erfolges freuen, den sein Drama damals errang; das Vaterland war ihm bereits seit Jahr und Tag verschlossen.

Noch bevor Wagner die Komposition des »Lohengrin« vollendet hatte, fühlte er sich von zwei neuen Dramenstoffen angezogen: die Gestalten Siegfrieds und des Kaisers Friedrich Rotbart tauchten vor seinem schöpferischen Geiste auf. Betrachtete er die augenblickliche politische Lage Deutschlands, so schien ihm das Hohenstaufendrama glücklicher gewählt; er arbeitete also einen vollständigen Entwurf dazu aus, den

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Rheingold, Szene 1).

Digitized by Google

er jedoch nur dichterisch, nicht etwa auch musikalisch im Stil der historischen Oper, auszuführen gedachte. Aber bald erkannte er, dass die geschichtlichen Verhältnisse ihn einengten. Um seine dichterischen Absichten rein auszudrücken, hätte er jene Verhältnisse frei umbilden, die Geschichte als Sage behandeln müssen. Was er hier auf einem Umweg erreichte, war aber einfacher durch die künstlerische Neugestaltung des Mythos selbst zu erlangen. Wagner gab daher die Dichtung eines historischen Dramas auf und legte die Studien, die er bei dieser Gelegenheit gemacht hatte, 1848 in dem Aufsatze »Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage« nieder. Im Anschluss an zwei Abhandlungen des Philologen und Geschichtsforschers Karl Wilhelm Göttling suchte er darin nachzuweisen, dass die Wibelungen oder Ghibellinen mit den Nibelungen dem Namen, Stamm, Wesen und Streben nach eins seien, dass Friedrich Rotbart in der Geschichte genau dasselbe bedeute wie Siegfried in der Sage. Dem Helden des Mythos wandte sich daher jetzt Wagners schöpferische Thätigkeit ausschliesslich zu, und bald hatte er den allgemeinen, stellenweise jedoch schon im einzelnen genau bestimmten Entwurf eines Nibelungendramas vollendet. Sogleich im Herbst 1848 führte er den letzten Teil desselben, »Siegfrieds Tod«, als selbständige Tragödie aus. Mit der musikalischen Komposition derselben säumte er vorerst noch; die Idee eines andern Dramas bemächtigte sich seiner: noch im Herbst 1848 entwarf er einen »Jesus von Nazareth« in fünf Akten.

In erster Linie als Künstler trat er an die heilige Geschichte heran, deren szenische Darstellung seit dem frühen Mittelalter fromme Gemüter unter allen Völkern wieder und wieder beschäftigt hatte. Was ihnen allen nie gelingen wollte, davon erwies er mit überlegener dichterischer Einsicht und Kraft die Möglichkeit, dazu zeigte er den Weg: er skizzierte ein nach allen Regeln der Kunst gebautes wahrhaftes Drama vom Tode Christi,

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Walküre, Akt I).

Digitized by Google

das die höchste, sittliche und poetisch-dramatische Wirkung ausüben musste. Um dies zu erreichen, entkleidete Wagner den biblischen Stoff von allem Übernatürlich-Wunderbaren, fasste Jesus nur als edelsten aller Menschen auf, der in einer Welt der herzlosen Gewalt die Religion der Liebe stiftete und, von seinem Volke schnöde missverstanden, mit seinem Tode besiegelte, nützte aber zugleich alle geschichtlichen Gestalten, die ihm die Überlieferung darbot, Barrabas vor allen, die Verhältnisse des jüdischen Volkes zur Zeit Jesu, die Empörungsgelüste der von den Römern Unterdrückten, das Sekten- und Parteiwesen unter ihnen, als echter Dramatiker meisterlich aus, ordnete die einzelnen Ereignisse im Leben Jesu als Dichter neu und wirkungsvoll und vertiefte mit aller Kunst der seelischen Motivierung die Charaktere der Anhänger und Gegner Christi. Das religiöse Dogma liess der kühne Dramatiker freilich nicht unangetastet; aber desto herrlicher verklärte er die sittliche Idee des Christentums, deren Sieg aus dem physischen Untergang seines Stifters erwächst. Nur hätte das lehrhaft-philosophische Element, dessen Reichtum sich nicht wohl beschränken liess, auch bei einem bloss gesprochenen Drama — denn an die musikalische Komposition konnte Wagner hier unmöglich denken — den Fortgang der Handlung bedenklich zu hemmen gedroht. Allein ehe der Dichter sein Geschick in der Vermeidung dieser Gefahr erproben konnte, gab er seinen Plan überhaupt auf. Er erkannte, dass er für eine solche Umbildung des dogmatisch streng bestimmten Stoffes doch jetzt nimmermehr die Bühne erobern würde. Und eine Aufführung des Dramas hatte nur jetzt für ihn Wert, so lange der revolutionäre Geist, der ihn auch zu dieser Dichtung angeregt hatte, das Volk durchwehte.

Vornehmlich auf das künstlerische Gebiet wünschte Wagner diesen Geist hinüber zu leiten, um hier an Stelle alter, nutzloser Einrichtungen Neues aufzubauen. Fern von dem einseitig-extremen Parteigetriebe arbeitete

Digitized by Google

er für den sächsischen Kultusminister einen Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen aus. Er wünschte die Kunstpflege und durch sie zugleich die Sitten des Volkes zu heben. Zu diesem Behufe wollte er das bisher vom Hof abhängige Theater in eine nationale Anstalt verwandelt, und in rein künstlerischen Fragen auch von der Gesamtheit der schaffenden und reproduzierenden Künstler beraten, endlich durch eine Theater-, Sing- und Orchesterschule mit dem nötigen Nachwuchs an jüngeren Kräften versehen wissen. Bevor dieser Plan im sächsischen Ministerium gebührend geprüft werden konnte, hatte das Leben seines Verfassers eine ganz neue Wendung genommen. An der revolutionären Bewegung, die besonders seit dem Frühling 1848, wie im übrigen Deutschland, so auch in Sachsen beständig wuchs, hatte auch Wagner sich beteiligt, nicht als Stürmer, nicht einmal als entschiedner, folgerichtiger Republikaner, aber immerhin weit genug, dass er harte Strafe fürchten musste, nachdem preussische Truppen den übereilten Dresdener Aufstand vom Mai 1849 gewaltsam niedergeworfen hatten. Noch ehe die gerichtliche Verfolgung gegen ihn eröffnet wurde, floh er für immer aus Dresden, trotz der bittern Erfahrungen der letzten Tage überaus heiter im Gefühle der wiedergewonnenen vollständigen künstlerischen Freiheit.

Digitized by Google

V.

Nach manchem Drangsal und Wirrnis sollte Wagner, bevor er Deutschland auf viele Jahre verliess, noch ein ungeahnt grosses Glück erleben, das ihn fortan kräftig und mutig aller Not begegnen liess, die den Menschen wie den Künstler beschleichen mochte. Er gewann sich während eines kurzen Besuches in Weimar Franz Liszt zum Freunde. Der gefeierte Künstler, der erst jüngst der Virtuosenlaufbahn entsagt und als Hofkapellmeister sich in die thüringische Residenzstadt zurückgezogen hatte, war ihm früher schon, doch immer nur flüchtig, begegnet. Im letzten Jahre aber hatte er, wie kein zweiter Musiker unter den Lebenden, die höchste Teilnahme an Wagners künstlerischem Schaffen bewiesen: er bereitete dem »Tannhäuser« eine neue Pflegestätte in Weimar. Zu ihm floh der Verbannte jetzt zuerst. In ihm fand er den Künstler, der ihn verstand, den gross denkenden Menschen, der in ungetrübtem Adel der Gesinnung ihm vertraute und mit treuem Herzen ihn liebte. Ihm übergab er jetzt das Kostbarste, was er besass, seine Partituren. Bei ihm suchte er von nun an Rat und Hilfe in allen Verlegenheiten und bat nie vergebens. Die beiden Künstler waren sich wohl bewusst, wie sehr ihre Naturen von einander verschieden waren, wie ungleich ferner ihr Leben, ihre Bildung und geistige Entwicklung sich gestaltet hatte. Wagner betonte einmal in einem Brief an Liszt seinen besonderen künstlerischen Widerwillen gegen die französische Sprache und bemerkte dazu erklärend: »Das wird dir

Digitized by Google

nicht begreiflich sein: dafür bist du aber ein europäisches Weltkind, wogegen ich ganz speziell germanisch zur Welt gekommen bin.« Aber diese Unterschiede hörten auf zu bestehen, sobald es galt, einander thätige Freundschaft zu erweisen. Für Liszt in erster Linie und für wenige Freunde, die meistens Liszt ihm gewonnen hatte, dichtete und komponierte Wagner von nun an; Liszt aber machte es sich zur Ehrensache und zu einer neuen Lebensaufgabe, Wagners Werke in einer der Absichten ihres Schöpfers würdigen Weise aufzuführen und so wahrhaft künstlerisch für ihre Verbreitung und ihr Verständnis zu wirken.

Von Weimar begab sich Wagner zuerst nach Paris, fühlte sich aber von dem ganzen Treiben daselbst gründlich abgestossen und wandte sich deshalb schon im Juli 1849 nach Zürich. Hier liess er sich, nachdem seine Frau ihm nachgekommen war, häuslich nieder. Aus Deutschland verbannt, von den sächsischen Behörden steckbrieflich verfolgt, wohnte er volle neun Jahre in Zürich. Noch einmal trieb ihn der Wunsch, ein Werk auf die Pariser Bühne zu bringen, 1850 in die französische Hauptstadt zurück, und drei Jahre später führte ihn eine Erholungsreise in Liszts Gesellschaft wieder dahin. Aber von hier wie von verschiednen schweizerischen Kurorten, die er zur Sommerfrische gelegentlich aufsuchte, kehrte er stets wieder gern nach Zürich heim.

Unter seinen neuen Mitbürgern gewann er sich manchen zum Freund; neben ihm hatten auch noch andere deutsche Verbannte von geistiger Bedeutung und künstlerischem Streben in Zürich eine Freistatt gefunden. So verkehrte er viel mit dem Germanisten Ludwig Ettmüller und mit Georg Herwegh, später auch mit Gottfried Semper und Gottfried Keller. An dem Züricher Theater- und Musikleben nahm er regen Anteil. Besonders für das Verständnis Beethovenscher Symphonien und Ouvertüren wirkte er durch sorgfältige Aufführungen und erläuternde Pro-

Digitized by Google

gramme. Seine eignen Werke konnte er mit Ausnahme des »Fliegenden Holländers« vorerst nicht auf die Züricher Bühne bringen; aber im Mai 1853 war es ihm vergönnt, mit Hilfe befreundeter Musiker aus der übrigen Schweiz und aus Deutschland, die auf seinen Ruf herbeieilten, in drei Konzerten nach einander ausgewählte Stücke aus »Rienzi«, dem »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« begeisterten Zuhörern mustergiltig vorzuführen. Jüngere Anhänger, alte Freunde und sonstige Gäste fanden sich zu diesem Fest in Zürich ein. An Besuchen aus der deutschen Heimat fehlte es auch zuvor und hernach dem Verbannten nicht. Aber wie wenig milderte das seinen Schmerz, dass er sich vom Vaterland ausgeschlossen, von dem, der ihn allein völlig verstand, von Liszt, und zugleich von der einzigen Stätte, wo seine Werke künstlerisch wirklich lebten, von Weimar, unwiderruflich getrennt wissen musste! Immer heftiger ergriff ihn die Sehnsucht, nur einmal wenigstens seinen »Lohengrin« auf der Bühne zu sehen. Dass ihm das so lange versagt blieb, und im Zusammenhange damit das bittere Gefühl seiner künstlerischen Verödung zehrte gleich einem schleichenden Gift an seiner Gesundheit und lähmte mitunter selbst den Eifer und die Kraft, womit er neue, grössere Kunstwerke zu schaffen begonnen hatte.

Zuerst, als er 1849 in Zürich einzog, drängte es ihn, theoretisch möglichst gründlich und klar sich auszusprechen über das, was er im Gegensatze zu der herrschenden sogenannten Kunst jener Tage für sein Volk erstrebte. Vor allem wollte er Protest einlegen gegen die Behauptung, dass die Besieger der Revolution Beschützer der Kunst seien. So verfasste er, noch heftig erregt von den jüngsten Erlebnissen, in einem Stil, der überall von der leidenschaftlichen Begeisterung des Dichters zeugte, 1849 seine erste Reformschrift »Die Kunst und die Revolution«. Im Keim enthielt sie bereits das Meiste von dem, was seine folgenden Kunstschriften genauer ausführten. Ent-

Digitized by Google

schieden leugnete Wagner, dass die Revolution die echte Kunst geschädigt habe, wie sie die antiken Griechen als schöne und starke freie Menschen in dem höchsten Kunstwerk, der attischen Tragödie, pflegten. Diese Kunst sei schon mit dem Untergange des freien Griechentums verfallen und im Dienste der Kirche, der Fürsten und zuletzt der Industrie mehr und mehr in ein blosses künstlerisches Handwerk übergegangen, das nicht der geistigen Erhebung des gesamten Volkes, sondern nur dem Sinnengenuss einiger weniger gewidmet ist, wie es auch nicht einem Bedürfnis des Volkes, sondern nur einer Laune des Luxus, der Mode sein Dasein verdankt. Das wahre Drama, das Musik und Poesie und die andern Schwesterkünste in sich vereinigte, ist in Schauspiel und Oper, in Dekoration, Ballett, Deklamation, Gesang und Orchester ohne gemeinsamen künstlerischen Halt und Zweck aufgelöst. Erst wenn durch die Revolution das ganze Volk frei geworden ist, und zwar wenn wir im richtigen Verständnis der Lehre Jesu das Sklaventum, die wichtigste Ursache des Verfalls der altgriechischen Welt, völlig und in jeder Form ausrotten, kann die echte Kunst und ihr höchstes Werk, das wahre Drama, uns wiedergeboren werden, als höchste Geistesschöpfung des öffentlichen, gemeinsamen Volkslebens, für deren würdige Pflege und allgemeine Zugänglichkeit der Staat zu sorgen hat.

Was Wagner hier vorwiegend im Sinne einer negativen Kritik angedeutet hatte, wies er in den Schriften der zwei nächsten Jahre, »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850), »Kunst und Klima« (1850) und »Oper und Drama« (1851), im einzelnen ausführlicher nach und ergänzte es durch positive Vorschläge, wie wir das wahre dramatische Kunstwerk aus seinem Untergange zu neuem, höherem Leben erwecken könnten. Er untersuchte der Reihe nach, in welcher Weise sämtliche Künste, die bildenden, mimisch darstellenden und tönenden oder redenden, in der antiken Tragödie zum gemeinsamen höchsten künstlerischen Zwecke zusammen-

Digitized by Google

wirkten und wie hernach, aus dieser lebens- und liebevollen Vereinigung gelöst, die einzelnen Künste in ihrer Sonderentwicklung erstarrten oder entarteten. Er lehnte den Einwand ab, als hätte nur in dem milden Klima Griechenlands jenes künstlerische Anschauungs- und Gestaltungsvermögen reifen können, aus dem die attische Tragödie erwuchs. Erst der von der Natur unabhängige, der geschichtliche Mensch hat die Kunst ins Leben gerufen; der schöne und starke, durch die höchste Liebeskraft zur wahren Freiheit gelangte Mensch kann einzig das entschwundene dramatische Kunstwerk wieder schaffen, wie er allein, sein Leben und sein Tod, der Inhalt desselben ist; für die Kunst kann daher als grundbedingend nur eines gelten, das wirkliche Wesen der menschlichen Gattung. Streng prüfte Wagner die verfehlten Versuche der letzten Jahrhunderte, die Schwesterkünste, ohne dass eine von ihnen ihren Egoismus aufopferte, äusserlich wieder zu vereinigen im Oratorium und besonders in der Oper, dem Sammelpunkt ihrer eigensüchtigsten Bestrebungen. Diesen unorganischen Mischgattungen gegenüber stellte er die liebevolle Verbindung aller Einzelkünste im Kunstwerk der Zukunft, dem echten Drama, das sich der nämlichen künstlerischen Mittel wie die attische Tragödie in der gleichen Weise und zum gleichen Zweck, aber in reicherem Mass und in technisch höherer Vollendung bedient. Wie jene, wird auch dieses vom Volke, das heisst von der Gesamtheit der verschiedenen Künstler, für das Volk dargestellt; aber, wie die einzelnen Künste hier erst ihrem innersten Wesen gemäss natürlich und frei wirken, so kann sich auch die Individualität der einzelnen Künstler gerade in jener Gemeinschaft bedeutsam entfalten.

Der Philosophie Hegels und insbesondere den Schriften des Hegelianers Ludwig Feuerbach verdankte Wagner neben gewissen spekulativen Anschauungen die formale Schulung, die er bei seiner streng folgerichtigen Konstruktion des Kunstwerks der Zukunft bewährte. Die Idee selbst war völlig sein

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Walküre, Akt III).

Digitized by Google

Eigentum, ihm erwachsen aus dem geistigen Erbe der grössten Denker und Dichter Deutschlands und der Nachbarvölker seit mehr als einem Jahrhundert, neuerdings angeregt durch den Preis des griechischen Dramas als eines Wiedervereinigungsfestes aller Künste in Anselm Feuerbachs Buch über den vatikanischen Apollo.

Mit der dem Reformator notwendigen Einseitigkeit stellte Wagner sein Ideal des Dramas auf. Er wollte übrigens auch keineswegs, indem er das Gesamtkunstwerk forderte, das Recht und Verdienst der Einzelkünste bestreiten; er leugnete nur die Möglichkeit, durch eine derselben allein das wahre Drama, das sich der antiken Tragödie vergleichen lasse, zu erzielen. In seiner universellen künstlerischen Anlage herrschte namentlich die poetische und die musikalische Begabung vor; die gesonderte Entwicklung der Dicht- und Tonkunst und die Aufgabe der beiden Künste im Drama der Zukunft betrachtete er deshalb am sorgfältigsten und mit dem richtigsten Urteile. Gegen Einzelheiten der geschichtlichen Würdigung lässt sich wohl auch hier dies oder jenes einwenden; auf ihren ästhetischen Gehalt hin geprüft, ist die Darlegung in ihrer Gesamtheit unantastbar. Wer ohne Vorurteil mit dem einfachen, redlichen Streben nach Belehrung die Kunstschriften Wagners liest, findet eine staunenswerte Fülle neuer Aufschlüsse und scharfer, zutreffender Aussprüche über das Wesen der Musik, der Sprache und Dichtkunst, des Mythos, des Romans und des Dramas, über die geschichtliche Entwicklung der Oper und des Schauspiels und die hervorragendsten Meister in beiden Kunstarten, über die mannigfachen Versuche, die Ausdrucksformen der Musik überhaupt zu erweitern oder mit einem bedeutenderen Gehalte zu erfüllen, über die Aufgabe des Chors und des Orchesters, über dichterische Rede, Vers- und Reimbildung, über das Verhältnis des Dramas zur Politik und Religion, zur reinen menschlichen Individualität und zum Volke. Bei aller philosophisch-ästhetischen und geschichtlichen Bildung, die

Digitized by Google

sich in jenen Schriften Wagners imponierend gross offenbart, bei aller, mitunter pedantisch gewissenhaften, logischen Konstruktion des einzelnen Gedankens, welche die Lektüre derselben nicht wenig erschwert, konnte doch nur ein Künstler, der einzig als Künstler dachte und forschte, diese Schriften verfassen. Für den Künstler zunächst und erst in zweiter Linie für den wissenschaftlichen Denker waren sie denn auch geschrieben. Sie hätten gleichwohl auch diesem überaus viel bieten können; aber die Männer der Wissenschaft ignorierten meistens noch mehr als die der Kunst die Anregungen, die Wagner gab — zu ihrem eignen Nachteil. Denn manches Ziel, welchem die spätere Ästhetik nunmehr unabhängig von ihm mit doppelter Mühe auf Umwegen sich genähert hat, hatte er schon damals auf geradliniger Bahn vollständig erreicht und für die, welche ihm folgen wollten, den Pfad geebnet.

Eine Anzahl kleinerer Schriften und Aufsätze liess Wagner den grundlegenden theoretischen Werken der Jahre 1849—1851 folgen, einen Brief an Liszt über die »Goethestiftung«, »Erinnerungen an Spontini«, Vorschläge für ein Theater in Zürich, Winke und Ratschläge für die Aufführung des »Tannhäuser« und des »Holländers«, Gedanken über die Aufgabe musikalischer Kritik im eigentlichsten Sinne, einen Bericht über seine Komposition eines neuen Schlusses zur Ouvertüre von Glucks »Iphigenia in Aulis« und anderes. Oft lenkte er dabei wieder in die Bahnen ein, in denen jene grossen Reformschriften sich bewegten; gelegentlich suchte er sogar wieder ähnliche Wege auf, wie er schon in dem Entwurf eines deutschen Nationaltheaters für Sachsen betreten hatte. Das meiste Aufsehen unter allen diesen Arbeiten machte ein grösserer Aufsatz, den er im September 1850 in Franz Brendels »Neuer Zeitschrift für Musik« veröffentlichte, »Das Judentum in der Musik«, 1869 mit verschärfenden Zusätzen wieder herausgegeben. Was hier über einzelne jüdische Dichter und Komponisten, besonders über Mendelssohn-

Digitized by Google

Bartholdy und Meyerbeer, gesagt war, mochte damals mitunter schroff klingen, wird aber heute von unparteiischen Kennern der neueren Entwicklung unsrer Musik kaum mehr im Ernste bekämpft. Bestreitbar bleibt nur der allgemeine Grundgedanke der Schrift, dass der Jude an sich unfähig sei, künstlerisch zu schaffen. Wagners Irrtum, der auch im einzelnen zu einigen historisch unrichtigen Äusserungen führte, erklärt sich geschichtlich aus dem nationalen Geist, der in unserer gesamten Litteratur seit der Romantik im Gegensatze zu den weltbürgerlichen Bestrebungen des vorigen Jahrhunderts weht. Aber mit Recht trifft sein Urteil nur den Juden der Übergangszeit, der die Rechte der Emanzipation geniessen möchte und sich doch noch nicht daran gewöhnt hat, sich vollständig als Mitglied des Volkes zu fühlen, dem er äusserlich angehört. Von dem Vorsatz, ungeheure Kränkungen zu verüben, war Wagner, als er seinen Aufsatz schrieb, weit entfernt; mit dem ebenso thörichten wie unsittlichen Antisemitismus der neuesten Wühler hatte er nichts gemein. Inhaltlich viel bedeutender als die von den Gegnern Wagners über Gebühr aufgebauschten Artikel über das Judentum war die lange Zeit wenig beachtete, umfangreiche Vorrede, mit der er 1851 die Ausgabe seiner letzten drei Operndichtungen begleitete, »Eine Mitteilung an meine Freunde« betitelt. Sie enthielt vor allem eine tief eindringende Geschichte seines bisherigen künstlerischen Entwicklungsganges und diente so vortrefflich sowohl als erklärende Ergänzung zu »Oper und Drama« wie als ästhetische Einleitung in das grosse Werk, das Wagner am Schlusse dieser »Mitteilung« ankündigte, den »Ring des Nibelungen«.

Der früher so rege schaffende Künstler war in den letzten Jahren fast ganz zum Kunstschriftsteller geworden. Aber nicht aus eigentlich philosophischem, sondern aus rein künstlerischem Drang. Um dem künftigen Drama, dessen Entwurf er in seiner Seele trug, den Boden zu bereiten, hatte er vorerst theoretisch er-

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Siegfried Akt 1).

Digitized by Google

klären müssen, was er mit diesem Drama wolle. Nun das geschehen war, trieb es ihn mit Macht zur dichterischen und musikalischen Thätigkeit zurück. Seit er 1848 die Tragödie »Siegfrieds Tod« aufgezeichnet hatte, stand ihm das Bild des herrlichsten germanischen Sagenhelden leuchtend und lockend vor dem Auge. Nur vorübergehend verdunkelte den Glanz dieser Erscheinung eine verwandte Sagengestalt: mit der (bald endgiltig aufgegebenen) Absicht, das Werk in Musik zu setzen, entwarf Wagner um die Wende der Jahre 1849 und 1850 ein dreiaktiges Drama »Wieland der Schmied«. Schon 1835 hatte Karl Simrock auf Grund der altnordischen Überlieferung in der »Edda« und in der Wilkinasaga den germanischen Dädalos, der in höchster Not, um Rache an seinem Feinde zu gewinnen, sich Flügel schmiedete, in einem breit ausgesponnenen Heldengedicht von stark archaistischer Färbung besungen. Aus diesem und seinen nordischen Quellen schöpfte Wagner den Stoff, musste aber nicht nur die episch locker gehaltenen Bestandteile desselben straff zusammenziehen, sondern auch verschiedne Züge der Sage sittlich veredeln, um ein Drama daraus zu gestalten, das seinen künstlerischen Ideen zum Ausdruck dienen mochte. Fasste er doch die Sage von Wieland hauptsächlich auch als symbolische Darstellung der echten Kunst auf, die, von roher Gewalt geknechtet und zu unkünstlerischem Dienste gezwungen, im tiefsten Leiden ihre Wunderkraft auf das höchste steigert, und, indem sie die unterdrückenden Mächte vernichtet, sich Freiheit und Herrlichkeit zurückgewinnt.

Aber wie glücklich Wagner hier auch den epischen Stoff dramatisch zu gliedern und dichterisch zu vertiefen suchte, so musste doch bald wieder der neue Entwurf dem älteren Plane weichen. Dieselben Quellen, aus denen er die Wielandsage kennen lernte, wiesen ihn zugleich auf seine Siegfrieddichtung zurück. Doch als er sich nun im Frühling 1851 anschickte, diese Tragödie in Musik zu setzen, erkannte er, dass er darin zahl-

Digitized by Google

reiche, unentbehrliche Beziehungen auf die Vorgeschichte Siegfrieds und Brünnhildens in epischer Form angedeutet hatte, die nur dann wahrhaft künstlerisch wirken konnten, wenn sie selbständig dramatisch ausgeführt wurden. Er that dies in einem rasch gedichteten, dreiaktigen Drama »Der junge Siegfried«. Allein hier machte er eine ähnliche Erfahrung, und so entschloss er sich noch im Laufe des Jahres 1851, auch diesem »Jungen Siegfried« noch zwei Dramen vorausgehen zu lassen, ein umfangreiches Vorspiel, das den Raub des Rheingoldes und dessen unmittelbare Folgen darstellen sollte, und eine weitere, dreiaktige Tragödie, den Schicksalen der Eltern Siegfrieds und der damit eng verknüpften Trennung der Walküre Brünnhilde von Wotan gewidmet. Die Dichtung der letzteren wurde am 1. Juli 1852 vollendet, die des Vorspiels im November des gleichen Jahres. Die vier Dramen hingen nicht bloss äusserlich unter sich zusammen; sie bildeten zugleich eine einzige, grosse Tragödie, in welcher die Geschicke der Götter und Menschen durch gemeinsame Schuld und Sühne auf das innigste mit einander verknüpft waren. Symbolisch bedeutete Siegfrieds Schicksal das des Menschen überhaupt: mit seinem Tod endigt auch das Göttergeschlecht. In diesem Sinne verband Wagner mit den Sagen vom Nibelungenhort und seinem herrlichsten Besitzer Siegfried die von der Götterdämmerung, vom Untergange der Götter, die im Kampf mit Zwergen und Riesen Schuld auf sich geladen und durch ihre Verbindung mit Loge, dem Geiste der Verneinung, ihr Sein selbst untergraben haben. Dies und der Umstand, dass nunmehr einzelne Motive von »Siegfrieds Tod« bereits in den vorausgehenden Stücken vorweggenommen waren, machte zuletzt noch eine gründliche Umdichtung des Schlussdramas notwendig. Wagner verwendete darauf die letzten Wochen des Jahres 1852 und liess dann sogleich das Ganze drucken, zunächst nur für Freunde, erst 1863 für die gesamte Leserwelt: »Der Ring des Nibelungen«, ein Bühnenfestspiel, bestehend aus dem Vor-

Digitized by Google

spiel: »Das Rheingold« und den Dramen: »Die Walküre«, »Siegfried« und »Götterdämmerung«.

Auch mit dem Beginne der musikalischen Komposition säumte Wagner nicht lange. Schon während der dichterischen Arbeit, desgleichen unmittelbar nach Vollendung derselben und besonders auf einer Reise nach Oberitalien im Sommer 1853 waren einzelne musikalische Motive des neuen Werkes entstanden. Im folgenden Winter schritt Wagner sodann an die regelrechte Komposition des »Rheingoldes«; bereits im Mai 1854 hatte er sie beendigt. Mit demselben rüstigen Eifer führte er die Musik zur »Walküre« bis zum Anfang des Jahres 1856 aus. Aber ungleich mühsamer wurde ihm nach dieser andauernden Anstrengung die Arbeit am »Siegfried«. Etwa anderthalb Akte davon hatte er bis zum Juni 1857 komponiert; da bestimmte ihn die vollständige Aussichtslosigkeit seines Schaffens, das Werk, für das er nicht einmal einen Verleger zu gewinnen hoffen durfte, vorläufig zurückzulegen. Erst nach acht Jahren konnte er die Arbeit wieder aufnehmen und langsam unter mancherlei Unterbrechungen zum Abschluss bringen. Zu Anfang des Jahres 1869 war die Komposition des »Siegfried«, im November 1874 die der »Götterdämmerung« vollendet. Mehr als ein Vierteljahrhundert hatte es bedurft, bis die künstlerische Idee ihre vollkommene dichterisch-musikalische Gestalt erhielt.

Das poetische Verdienst der Wagnerschen »Nibelungen« beruht vor allem darauf, dass hier zum ersten und einzigen Mal in der gesamten Litteratur ein Künstler von höchster dramatischer Anlage den grössten Stoff der germanischen Volkssage nach den ältesten Überlieferungen behandelte, welche allein den tragischen Gehalt und die sittliche Bedeutung dieses ursprünglichen Naturmythos in ungetrübter Reinheit erhalten haben. Statt, wie Geibel, Hebbel und alle die andern dramatisch nicht befriedigenden Bearbeiter der Siegfriedsage, aus unserm mittelhochdeutschen Nibelungenliede,

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Siegfried, Akt II).

Digitized by Google

an welches auch Friedrich Theodor Vischer bei seinen Vorschlägen zu einer Nibelungenoper 1844 zunächst gedacht hatte, schöpfte Wagner aus den altnordischen Quellen, aus den Liedern der »Edda«, die ihm in Ettmüllers Übersetzung vorlagen, und besonders aus der Völsungasaga, die schon 1815 Friedrich Heinrich von der Hagen im vierten Bande seiner »Altnordischen Heldenromane« übertragen hatte. In dieser Sammlung war aber auch die Wilkinasaga und Nornagestssaga verdeutscht, welche beide ebenfalls die Schicksale Siegfrieds erzählten, doch mit manchen Abweichungen von jenen Berichten im einzelnen. Besonders aus der Wilkinasaga, aus der schon Simrock einige Thaten Siegfrieds in seinen »Wieland« aufgenommen hatte, machte Wagner sich Verschiednes zu eigen. Auch Simrock selbst und von sonstigen neueren Dichtern allerhöchstens noch Fouqué, der in seinem »Sigurd der Schlangentöter« gleichfalls aus den nordischen Sagen geschöpft hatte, konnte ihm hie und da eine unwesentliche Anregung geben. Einige Nebenmotive entlehnte er ferner aus deutschen Volksmärchen und andern volkstümlichen Überlieferungen. Vornehmlich aber suchte er aus den verschiednen Gestaltungen der Sage im Nordischen die späteren Zuthaten sowie die künstlerisch störenden Bestandteile auszuscheiden und so eine einfache, echte Urform des Mythos daraus loszulösen, die der dichterischen Wiederbelebung am fähigsten war. Zum Teil unter Ettmüllers Beirat las er zu diesem Zwecke mehrere fachwissenschaftliche Abhandlungen Wilhelm Grimms, Lachmanns und anderer Germanisten über die Nibelungen. Darunter scheint neben Ettmüllers Vorrede zu seiner Übersetzung der »Edda« (1837) besonders Wilhelm Müllers »Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage« (1841) ihm einen lebhafteren Eindruck hinterlassen zu haben.

Bei diesen Studien eignete er sich die Ansicht Lachmanns an, dass der ursprüngliche Nibelungenmythos

Digitized by Google

mit Siegfrieds Tode schloss. Namentlich aber wurde er dabei auf doppelte Gestaltungen der gleichen Sagenmotive aufmerksam, die er als Dramatiker zu vereinfachen hatte. Was nach diesem Reinigungsprozess als Kern der alten Sage und Grundstoff für die neue Dichtung übrig blieb, das suchte er in seinen einzelnen Teilen inniger zu verbinden, dichterisch bedeutsamer zu begründen, reicher mit modernen philosophischen Ideen zu erfüllen. So wurde ihm Siegfried im Sinne des ursprünglichen Mythos identisch mit dem Frühlingsgott Baldur, dessen Tod den Untergang der Welt herbeiführt. So vertiefte er ungemein den Gegensatz zwischen der Begierde nach Macht und Besitz, die der Quell aller Schuld und somit die letzte Ursache des Weltuntergangs ist, und der selbstlos sich hingebenden Liebe, die einzig die Welt von der Schuld zur Seligkeit zu erlösen vermag. So führte er als dramatischen Hauptgedanken den Kampf des lichten Himmelsgottes Wotan gegen den finstern Nibelungen Alberich durch und verband dadurch die (auf ihre Hauptmomente zurückgeführte) Sage von den Wölsungen organisch mit der Wotansage. Um von Alberichs schmachvoller Herrschaft die Welt zu erretten, erzeugt Wotan sich Siegmund, damit dieser den Feind bekämpfe, den der durch Verträge gebundene Gott nicht treffen darf. Aber er muss erkennen, dass auch der Sohn nicht unabhängig von ihm wirkt, dass durch Siegmund nur er selbst den verwehrten Streich führen würde, und so gibt er mit Siegmund das Verlangen nach eigner Herrschaft, nach Leben und Handeln preis. Nur noch beobachtend, nicht mehr selbst wirkend, durchschweift er als Wanderer die Welt, einzig gequält von der Sorge, dass das Ende der Götter, das er jetzt will, nicht zur Herrschaft Alberichs führe. Unabhängig von Wotan in jedem Sinne, ja im äusseren Gegensatze zu ihm handelt erst Siegmunds Sohn Siegfried. Er erkämpft sich den Ring des Nibelungen, an den die Weltherrschaft geknüpft ist. Aber nun beginnt auf einer neuen Stufe der Streit der

Digitized by Google

lichten und dunkeln Gewalten, der Kampf zwischen Siegfried und Alberichs Sohn. Durch den letzteren wird Siegfried, wiewohl unwissend, in Schuld verstrickt und so vom Fluche des Ringes erreicht; mit ihm Brünnhilde, die selbstisches Liebesglück höher achtete als Gott und Welt. Erst mit dem Tode schwindet aller Irrtum; sterbend und mit ihrem Tode zugleich der Götter Ende besiegelnd, wirkt sie die erlösende, den Fluch für immer vernichtende Liebesthat.

An ein äusseres Symbol, den Ring, den Alberich aus dem Rheingold schmiedete, knüpfte Wagner den ganzen tragischen Kampf der Mächte der Ober- und Unterwelt. Aber wie wusste er die Bedeutung dieses Symbols zu vertiefen, wie durch den doppelten Fluch, unter dem es geschaffen und alsbald seinem ersten Herrn geraubt wird, seine Furchtbarkeit zu erhöhen, wie es als Gegenstand der beständigen, allgemeinen Begierde in der That zum Angelpunkt seines gesamten Werkes zu machen! Wie verstand er es, die fatalistische Kraft des Ringes künstlerisch auszunützen, ohne dass er auch nur mit einem Schritte in die unpoetischen Bahnen der Schicksalstragödie einlenkte! Wie war er wieder vor allem darauf bedacht, die Handlung echt dramatisch aus den Charakteren herzuleiten! Überall bewährte er die höchste Kunst psychologischer Darstellung, in den Teilen der Tetralogie, wo Götter die Träger der Handlung sind, nicht minder als in denen, wo die dramatische Entwicklung ausschliesslich zwischen Menschen sich vollzieht. Für die Götter bestehen nur die den Menschen gesetzten Schranken von Raum, Zeit und natürlicher Kraft nicht. Aber für sie gilt dieselbe sittliche Anschauung von Recht und Unrecht, von Schuld und Sühne; sie empfinden die gleichen seelischen Regungen: sie sind also denselben tragischen Geschicken ausgesetzt. Am furchtbarsten steigert sich die Tragik in dem dramatischen Hauptcharakter der »Götterdämmerung«, in Brünnhilde, die den Göttern und Menschen gleichmässig angehört. Der grösste tragische

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen«, (Götterdämmerung, Akt I).

Digitized by Google

Konflikt, den das Leben und die Kunst überhaupt kennt, wühlt in ihrer Seele und zwingt sie, den Einziggeliebten mit vollem, hellem Wissen aus Liebe zu töten, um sich und ihm ihre gegenseitige Liebe rein zu erhalten. Wie die »Götterdämmerung« den Gipfel der tragischen Entwicklung in den »Nibelungen« bezeichnet, so ist sie auch dramatisch meisterhaft aufgebaut und tadellos in sich abgeschlossen. Eine ähnliche einheitliche Abrundung war bei den drei vorausgehenden Stücken nicht möglich. In ihnen weist alles auf die Zukunft; da mussten demgemäss auch am Ende der einzelnen Dramen noch Fragen offen gelassen, neue Fäden der Handlung angeknüpft werden. Eine äusserliche Einheit der Handlung nach herkömmlichen Schulbegriffen war hier nicht herzustellen. Auch diese ersten Teile der Tetralogie sind reich an tragischem Gehalt und mit aller dramatischen Kunst ausgeführt. Aber auch dem epischen und lyrischen Element musste in ihnen ein breiter Spielraum gelassen werden, und die Rücksicht auf wahrhaft künstlerische Wirkung erforderte, dass zwischen die erschütternden Tragödien »Die Walküre« und »Götterdämmerung« die jeglichen tragischen Konfliktes bare, heitere Idylle »Siegfried«, dieses einfache Waldstück mit seiner jugendlich kühnen Einsamkeit, wie Wagner selbst es nannte, eingeschoben wurde.

Nicht minder als in der Anlage des Ganzen bewährte sich die dramatische Meisterschaft des Dichters in der Ausführung des Einzelnen. Überall, auch wo er nur erzählende Berichte einzuflechten oder rein lyrische Empfindungen auszumalen hatte, wusste er wenigstens eine dramatische Stimmung zu erzielen und so auch über die künstlerisch bedenklichen, aber unvermeidlichen Szenen hinwegzutäuschen, in denen die äussere Handlung still steht. Die innere Entwicklung schreitet unaufhaltsam fort. Merklich gefördert wird der dramatische Fortgang durch die strenge zeitliche Geschlossenheit der einzelnen Stücke, deren jedes nur

Digitized by Google

einen oder wenige dicht auf einander folgende Tage umfasst. Dazu kommt der rastlos vorwärts drängende Dialog, der unter Umständen die knappste Kürze mit der höchsten Kraft des Ausdruckes vereinigt. Mit derselben Kühnheit wie in früheren Epochen unsrer Poesie Klopstock, Wieland, Goethe und einzelne Romantiker erweckte auch Wagner Formen und Worte unsrer alten Dichterrede zu neuem Leben. An poetischem Glanz und Reichtum übertraf auch die Sprache der »Nibelungen« weitaus alles, was Wagner bis dahin gedichtet hatte. Gleichfalls dem germanischen Altertum entnahm er die Form des Stabreims, die er, ohne sich um die angeblichen, noch jetzt viel umstrittenen Regeln der altdeutschen Metrik zu bekümmern, eigenartig und frei und darum mit dem grössten künstlerischen Erfolg erneuerte.

In der musikalischen Komposition seiner »Nibelungen« that Wagner den letzten, entscheidenden Schritt auf dem Pfade, der ihn vom »Holländer« zum »Lohengrin« geführt hatte. Das Ziel einer durchaus dramatischen Musik, dem er sich bisher von Werk zu Werk mehr genähert hatte, jetzt erreichte er es. Jetzt war jede auch noch so unscheinbare Ähnlichkeit mit der alten Opernform geschwunden; die Rücksicht auf das Drama herrschte allein. Ununterbrochen wogte durch das ganze Werk die reichste Gesangesmelodie, welche die getrennten Vorzüge des einstigen Rezitativs und der Arie in höherer Potenz verband. Durchweg beseelte der natürliche, volkstümliche Rhythmus die Melodie; im allgemeinen erklang aus dem Gesange nur eine durch die höchsten Mittel der Kunst unendlich veredelte Deklamation des dichterischen Wortes. Wie im echten Drama, so löste sich auch hier Rede und Gegenrede regelmässig ab; mehrstimmige Sätze oder vollends Chöre waren äusserst selten eingefügt. Ergaben sich dieselben natürlich aus einer dramatischen Situation, so dienten sie doch nicht, wie in der herkömmlichen Oper, bloss zur quantitativen Verstärkung

Digitized by Google

des Tones, sodass statt einem Sänger nun mehrere dieselben Worte und Silben auf die gleichen Taktteile hervorschmetterten; sondern diese Ensembles und Chöre waren nunmehr in lauter einzelne Stimmen aufgelöst, die zwar gleichzeitig mit einander erklangen, doch aber jede für sich selbständig behandelt waren. An die Stelle des bisherigen mehrstimmigen Gesanges trat für gewöhnlich das in einem zuvor ungekannten Reichtum der Polyphonie sich entfaltende Orchester, nach der melodischen wie nach der harmonischen Seite hin gleichmässig verschwenderisch und mit genialer Kühnheit ausgestaltet. Seine Aufgabe war, erklärend und deutend die dramatische Handlung zu begleiten, unter Umständen auch sie vorzubereiten und das in ihr durch Raum und Zeit Getrennte oder sonst für die logische Auffassung Geschiedene für die Empfindung zu verbinden. Auch dabei streifte Wagner wieder alles Konventionelle ab, ersetzte zum Beispiel die selbständig in sich geschlossene Ouvertüre durch eine verhältnismässig kurze, nur in die erste Szene stimmungsvoll einführende Instrumentaleinleitung und gestattete sich gelegentlich völlig realistische Klangwirkungen, die freilich nirgends gegen die Gesetze des Schönen und der Kunst verstiessen. Über den Gesang und die Instrumentation spannte sich gleichmässig das Gewebe der sogenannten Leitmotive aus, nunmehr nicht bloss, wie noch im »Lohengrin«, in den Hauptthemen, sondern bis ins Kleinste und Einzelnste ebenso reich wie künstlerisch sorgfältig ausgeführt. Aus den grossen, für alle vier Dramen gemeinsamen Grundthemen waren zahlreiche Nebenthemen abgeleitet, sodass die an sich überaus einfach, aber entwicklungsfähig erfundenen Hauptmotive in immer neuen und kunstreichen, dem Klange nach aber verwandten Umformungen wiederkehrten.

Wie die Dichtung, so entsprach auch die musikalische Ausführung der »Nibelungen« vollkommen der Theorie, die Wagner in seinen Reformschriften ent-

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Akt II).

Digitized by Google

wickelt hatte. Schon als er diese verfasste, trug er eben das Ideal, das er als schaffender Künstler jetzt verwirklichte, in der Seele und konnte deshalb damals gar nicht anders lehren als im Einklang mit diesem vorerst nur geistig erschauten Ideale.

Während Wagner rüstig an den »Nibelungen« arbeitete, eroberten von Weimar aus seine älteren Werke nach und nach sich ziemlich alle deutschen Bühnen. Im Februar 1855 konnte er nach langjähriger Pause seinen »Tannhäuser« wieder hören, der triumphierend nun auch in Zürich einzog. Unmittelbar nach dieser Aufführung folgte Wagner einem Rufe der älteren philharmonischen Gesellschaft in London, um acht Konzerte derselben zu leiten. Langsam erzwang er sich hier während vier an Aufregung und Gram reichen Monate im beständigen Kampfe mit einer böswilligen oder kurzsichtigen Kritik und unkünstlerischen, aber ehrfurchtsvoll gepflegten Gewohnheiten die Liebe der Musiker, unter denen er wirkte, und den warmen Beifall des Publikums. Dazu lernte er Hektor Berlioz, der damals zu ähnlichem Zwecke sich in London aufhielt, freundschaftlich schätzen. Krankheit und seelische Missstimmung, die gleichwohl den schöpferischen Drang in ihm nicht erstickte, vergällten ihm den folgenden Winter.

Von musikalischen Werken, die neu neben ihm erstanden, fesselten nur Liszts symphonische Dichtungen seine volle Teilnahme. Zumal, nachdem der Freund bei seinem Besuch im Spätherbst 1856 sie ihm selbst vorgeführt hatte, fühlte sich Wagner gedrängt, auch öffentlich sich darüber zu äussern. So wehrte er denn, ohne auf den musikalischen Gehalt, die Stärke der thematischen Erfindung, der harmonischen Ausführung bei Liszt genauer einzugehen, zunächst die Vorwürfe gegen die neue künstlerische Form dieser Kompositionen in einem geistvollen, mit Humor und Ironie gewürzten Briefe ab, der alsbald mehrfach im Druck erschien.

Digitized by Google

Inzwischen waren im Zusammenhange mit neuen philosophischen Studien auch neue künstlerische Ideen in seiner Seele aufgestiegen und trieben zu sofortiger dichterisch-musikalischer Gestaltung, sobald er unter dem harten Zwange seiner äusseren Lage von seinem Lebenswerke, den »Nibelungen«, sich vorläufig hoffnungslos abgewendet hatte.

Digitized by Google

VI.

Seit 1854 versenkte sich Wagner mit stets wachsendem Eifer in das Studium der philosophischen Werke Arthur Schopenhauers. Die herben Erfahrungen der letzten Jahre machten ihn, der einst der lebensfrohen und thatkräftigen Philosophie Ludwig Feuerbachs gehuldigt hatte, von vornherein empfänglich für die Entsagungslehre des Frankfurter Denkers, dessen tiefsinnige Worte über den Grund des künstlerischen Genusses, über das Wesen des Genies, über den Vorzug der Musik vor den übrigen Künsten ihm aus der Seele gesprochen waren. Schopenhauers Ästhetik und Ethik, seine Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben als dem einzigen Mittel, von allem Leide der Welt erlöst zu werden, ergriff ihn desto mächtiger, da er selbst schon, bevor er diese Lehre theoretisch kannte, sie dichterisch in seinen »Nibelungen« und besonders in der Gestalt seines Wotan dargestellt hatte. Nun folgte er planmässig dem Philosophen auf allen Kreuz- und Querwegen seiner Gedanken, bald sie erläuternd und fortsetzend, bald sie künstlerisch verwertend. Die erste, köstliche Frucht dieses Studiums war eine neue dramatische Dichtung, deren frühester Entwurf gleichfalls in das Jahr 1854 zurückreicht, »Tristan und Isolde«.

In Wilhelm Müllers »Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage« hatte Wagner

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Akt III).

Digitized by Google

einen Hinweis auf den ursprünglichen Zusammenhang der Siegfried- und der Tristansage gefunden. Er selbst erkannte in der letzteren eine Art von Ergänzung der ersteren für das dichterische Empfinden. Wie Siegfried, so freit Tristan das ihm bestimmte Weib für einen andern. Während nun aber die Nibelungensage allen Nachdruck auf den Tod des Helden legt, der aus diesem Irrtum folgt, verweilt die Tristansage vielmehr bei der Liebesqual des Paares, das auf Grund des gleichen Irrtums durch Gesetz und Sitte sich getrennt sieht. Als eine solche Ergänzung seiner »Nibelungen« betrachtete Wagner die Tristandichtung vor allem gern, als er 1857 jene vorläufig zurücklegen musste. Rasch führte er damals den älteren Entwurf aus: nach wenigen Wochen war der Text des neuen Dramas vollendet, und schon im Herbst desselben Jahres konnte er die musikalische Komposition beginnen. Dann aber unterbrachen Veränderungen in Wagners äusserem Leben mehrfach die Arbeit. Durch neue Aussichten gelockt, die sich in Paris für seine Werke zu eröffnen schienen, begab er sich im Januar 1858 wieder auf kurze Zeit in die Weltstadt. Im August darauf verliess er Zürich für immer und siedelte für den Herbst und Winter nach Venedig über. Der zweite Akt des »Tristan« wurde hier vollendet; noch nach Jahren pries Wagner das Wohlgefühl, das ihm seine volle Freiheit und Unbedenklichkeit bei diesem Schaffen, sein Vergessen aller und jeder Theorie bereitete. Erst im April kehrte er in die Schweiz zurück, nach Luzern, und hier gedieh im August 1859 die Komposition des ganzen Werkes zum Abschlusse.

Wagners Quelle war das mittelalterliche Gedicht Gottfrieds von Strassburg, das auch schon in neuhochdeutscher Übersetzung von Hermann Kurz vorlag. Aber hier war die Sage von Tristan und Isolde ganz und gar episch behandelt, als ein Meisterstück der erzählenden Poesie, dem aber jeder dramatische Nerv fehlte. Ja selbst im epischen Sinne war Gottfrieds

Digitized by Google

Werk ohne künstlerischen Abschluss; diesen hatten seine mittelalterlichen Fortsetzer und dann wieder sein Erneuerer Kurz mehr oder minder selbständig ergänzt. Einen dramatisch brauchbaren Stoff konnte Wagner aus dieser Dichtung nur gewinnen, indem er, wie einst bei den »Nibelungen«, aus der Fülle willkürlicher Abenteuer und sonstiger späterer Zuthaten die einfachste Urform des Mythos herauslöste. Aber auch darüber boten ihm die wissenschaftlichen Arbeiten, bei denen er sich Rat holen mochte, nichts, was dem Dramatiker dienen konnte. Dieser musste sich jene Urform des Mythos selbst und allein schaffen. Er that es, indem er von der Verwandtschaft der Tristan- und der Siegfriedsage ausging. So erfand er das tragische Grundmotiv, aus welchem notwendig die verschiedenen, von der gewaltigsten Tragik durchbebten Konflikte und die gesamte in sich fest geschlossene dramatische Entwicklung folgten: auch Tristan liebt bereits das Weib, das er unter dem Bann eines schrecklichen Irrtums für Marke freit. Aus dem Wahne, Isolde, die er liebt, ohne auf ihre Gegenliebe zu hoffen, mit der Königskrone seines Landes beglücken zu wollen, entspringt der Zwiespalt seiner Seele, der erste Keim seiner tragischen Schuld. So trifft ihn der Hass Isoldens, die den Beweggrund seiner Werbung misskennt und sich von dem Geliebten verschmäht glaubt: gleich der betrogenen Brünnhilde sinnt auch sie auf ihren und des Verräters gemeinschaftlichen Untergang. In dieser Stimmung geniessen die beiden den vermeintlichen Gifttrank; vor dem Tode, für dessen sichere Opfer sie sich schon halten, fallen die Schranken falscher Zurückhaltung, und so kommt es zum überwallenden Geständnis ihrer Liebe. Was im alten Epos wirklich war, der zauberische Minnetrank, wird im Drama nur symbolisch.

Im Zusammenhang mit dieser künstlerischen Veredlung eines überlieferten Motivs steht eine andre: Wagner suchte, was im mittelalterlichen Gedichte frivol war, sittlich zu verklären. So legte er seinen

Digitized by Google

Liebenden nicht ein immer neues Verlangen nach irdischem Genuss, sondern ein mächtiger und mächtiger anwachsendes Sehnen nach dem vom irdischen Zwiespalt erlösenden Tode in die Brust; so führte er sie nach qualvoller Trennung, in welcher Tristan sein eigenes Leid nur als den Ausfluss des allgemeinen Leidens der Welt erkennt, nicht zum Leben, sondern zum gemeinsamen Tode zusammen. So nahm er auch dem Verhältnisse der Liebenden zu Marke, indem er besonders den Charakter des Königs sittlich und dichterisch vertiefte, den widrigen Beigeschmack, der ihm in den älteren Gedichten anhaftet: nicht eigentlich die Ehe bricht Isolde dem König, sondern gleich Tristan verrät auch sie nur die aufopfernde Freundestreue Markes. Indem Wagner seiner Heldin die Schmach ersparte, als das Weib zweier Männer zu erscheinen, bewahrte er zugleich den Charakter Markes vor dem Fluche der Lächerlichkeit und erhielt die tieftragische Stimmung seines Werkes rein und ununterbrochen.

Wie in einzelnen Teilen seiner »Nibelungen«, so beschränkte sich Wagner auch hier auf die denkbar geringste Anzahl der Personen. Dafür greifen alle, besonders Kurwenal und Brangäne, die edelsten Vertreter unverbrüchlicher Dienertreue, die praktischen Vermittler zwischen ihren ganz und gar in der idealen Welt ihrer Liebe lebenden Herren und der nüchternen Wirklichkeit, kräftig in die einfache, aber mit vollendeter Meisterschaft gegliederte und namentlich im ersten Akte zu gewaltigster dramatischer Wirkung aufgebaute Handlung ein. In dem Charakter dieser Handlung, mit der Wagner selbst der Liebe ein Denkmal setzen wollte, lag es begründet, dass das überquellende Empfinden Tristans und Isoldens auch lyrisch sich frei entfalten durfte. Und wieder offenbarte sich in der gegenseitigen Durchbildung des lyrischen und des dramatischen Elements der Meister, der unter anderm die höchste Form der mittelalterlichen Minnepoesie, das Tagelied, mit Beibehaltung ihrer lyrischen Vorzüge im

Digitized by Google

Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Schluss).

Digitized by Google

zweiten Aufzuge seines Werkes in das volle dramatische Leben einführte. Auch der Sprache des »Tristan« ist vielfach ein lyrisches Gepräge aufgedrückt. An Reichtum der Bilder und der symbolischen Beziehungen sowie an musikalischer Klangfülle steht die poetische Rede dieser Tragödie unerreicht im ganzen Umkreis der dramatischen Schöpfungen Wagners. Zugleich aber birgt sich nirgends wieder in die sinnlich schöne Ausdrucksweise des Dichters ein so bestimmter philosophisch-abstrakter Gehalt wie im »Tristan«. Nicht nur die allgemeine Grundidee des Werkes stand im engsten Zusammenhang mit Schopenhauers Lehre; auch die Entwicklung der einzelnen Gedanken im Zwiegespräch Tristans mit Isolde oder mit sich selbst war oft nur eine poetische Umschreibung und damit zugleich eine künstlerische Verklärung der Grundanschauungen des Frankfurter Philosophen. Aber der Gefahr, die dabei drohte, wusste der Dichter, dessen Aufgabe die Darstellung der kühnsten Liebesleidenschaft war, unversehrt zu entgehen: was er dem Werke des wissenschaftlichen Denkers als spröde Reflexion entnahm, das setzte er in warme, lebendige, innig ergreifende Empfindung um.

Doppelt mächtig strömt diese Leidenschaft in der Musik des »Tristan«. Der künstlerische Charakter derselben ist der nämliche wie in den »Nibelungen«; nur entfaltet sich auch in der Tonsprache des »Tristan« die Lyrik unendlich freier als in der wesentlich dramatischen Musik der Tetralogie. In den Gesangspartien wie in dem überschwänglich reichen Orchester wogt ein Meer der wundervollsten Melodien, die sich nach gemeinsamen Motiven sondern, mit einander vereinigen und in einander auflösen. Als eine Art von Studien zu dem gewaltigen Tonwerk komponierte Wagner damals im nämlichen Stil, zum Teil sogar völlig nach denselben Weisen fünf von tiefer Empfindung und philosophischer Betrachtung erfüllte, auch im Gedanken und Wortlaut mannigfach an den »Tristan« anklingende Gedichte.

Digitized by Google

Fast gleichzeitig mit dieser Tragödie stiegen, ebenfalls im Zusammenhang mit dem Studium Schopenhauers, noch einige dramatische Ideen im Geiste des Künstlers auf. Nach den Mythen von Buddha zeichnete er sich im Frühling 1856 den kurzen Entwurf eines mehr sittlich als dramatisch bedeutenden Stückes »Die Sieger« auf, und etwa zur selben Zeit schwebte dem Dichter bereits die Gestalt Parsifals vor. Ja vorübergehend dachte er sogar daran, den dem Heiligtume des Grals zustrebenden Überwinder der sündigen Weltlust mit dem todwunden Tristan in unmittelbare, wenn auch nur flüchtige Berührung zu bringen.

Während der Komposition des »Tristan« erwog Wagner verschiedne Möglichkeiten, sein neues Werk künstlerisch befriedigend aufzuführen, und erhielt auch schon von einzelnen Theatern gewisse Anträge für diesen Fall. Manche von diesen Aussichten schwanden ihm nur allzu rasch wieder dahin. Zuletzt behielt er vornehmlich Karlsruhe im Auge, wo jüngst mit Grossherzog Friedrich ein ihm persönlich wohlwollender, seine Kunst bewundernder Fürst den Thron bestiegen hatte. Durch ihn suchte Wagner aber jetzt vor allem das zu erreichen, wonach er seit zehn Jahren vergeblich schmachtete, was ihm trotz Liszts Freundschaft und der Gunst des Weimarer Hofes bisher stets versagt geblieben war, die Erlaubnis zur Rückkehr ins Vaterland, das ihm die lang entbehrte künstlerische Anregung wiedergeben sollte. Doch noch immer konnte ihm sein heisser Wunsch nicht erfüllt werden. Um nun wenigstens wieder regelmässig Musik hören zu können, siedelte Wagner, dessen grunddeutsches Wesen sich stets energisch gegen das Franzosentum aufgebäumt hatte, im September 1859 aufs neue nach Paris über.

Aus Deutschland kamen ihm schlimme Nachrichten nachgezogen. Einer seiner ältesten und treuesten Freunde, Chordirektor Wilhelm Fischer in Dresden, starb im November 1859. Wagner widmete ihm, dessen unermüdlicher Hilfe auch er als Dirigent manchen Er-

Digitized by Google

folg mitverdankte, einen rührend herzlichen Nachruf. Fast gleichzeitig traf ihn ein zweites Missgeschick: der Karlsruher Plan einer Aufführung des »Tristan« zerschlug sich. Nun hoffte er in Paris eine Vorstellung des Werkes zu ermöglichen. Aber, obwohl er mit drei vorbereitenden Konzerten das grösste Aufsehen im Musikleben und in der Presse der Weltstadt erregte, stiess er doch auf zu wenig wahre künstlerische Teilnahme, als dass er auf eigne Faust ein so kühnes Theaterunternehmen wagen durfte. Aus der peinlichen Lage, in die ihn diese Unmöglichkeit versetzte, riss ihn der kaiserliche Befehl zur Aufführung des »Tannhäuser« auf der Bühne der Grossen Oper in Paris. Die sorgfältigen Vorbereitungen dazu dauerten nahezu ein Jahr. Sie begannen mit der vollständigen Umarbeitung des ersten Aktes und einzelner Stellen des zweiten Aufzuges und mit der französischen Übersetzung des Textes durch zwei junge Verehrer des deutschen Meisters, der im Anschluss daran bald auch den »Holländer«, »Lohengrin« und »Tristan« übertragen liess. Diese »Quatre poèmes d'opéras« leitete er mit einem Schreiben an Frédéric Villot, den Konservator der kaiserlichen Museen, ein, das nach Jahresfrist auch deutsch unter dem Titel »Zukunftsmusik« erschien. Im allgemeinen drängte Wagner hier nur die Grundgedanken seiner früheren Reformschriften, besonders des Buches über Oper und Drama und der »Mitteilung an meine Freunde«, in knapper Kürze zusammen. Stärker als dort betonte er die entschiedene Teilnahme, mit welcher die neuere Generation die Musik vor den übrigen Künsten auszeichne, und die grössere Entwicklung, die im Einklang damit der Musik besonders vor der Poesie noch vorbehalten sein dürfte. Seine eignen Bestrebungen zur Begründung eines musikalisch-dramatischen Kunstwerks stellte er als konsequente Fortführung dessen dar, was die von ihm hoch verehrten älteren Meister bereits geahnt und begonnen hatten. Auf die bevorstehende Aufführung des »Tannhäuser« speziell wies er nur mit

Digitized by Google

Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt I, Szene 1).

Digitized by Google

wenigen Worten ohne alle Aufdringlichkeit hin. Im März 1861 fand diese Aufführung statt und wurde von einer planmässig verfahrenden, jedes künstlerischen Geschmackes und Anstandes baren Oppositionspartei zu den skandalösesten Demonstrationen ausgebeutet, welche das französische Publikum tief entwürdigten, aber auch den deutschen Komponisten veranlassten, nach der dritten Vorstellung sein Werk von der Grossen Oper zurückzuziehen.

Der Aufenthalt in Paris war ihm durch diese letzten Erfahrungen gründlich verleidet worden. Aber zum Glücke stand Deutschland ihm wieder offen. Im Sommer 1860 war ihm endlich auf seine erneute Bitte die Rückkehr in das Vaterland gestattet worden; nur das Königreich Sachsen blieb ihm noch bis zum März 1862 verschlossen. Ein kurzer Besuch in Frankfurt am Main, Darmstadt und Baden-Baden war 1860 die erste Frucht der ersehnten Erlaubnis gewesen. Nach der Aufführung des »Tannhäuser« kehrte Wagner endgiltig nach Deutschland zurück und suchte nur noch ein paarmale im Laufe der nächsten Jahre Paris für wenige Wochen wieder auf. Herzlich und ehrenvoll kam ihm das deutsche Publikum überall entgegen; aber sein nächstes Ziel, das er mit heisser Sehnsucht und unermüdlichem Eifer verfolgte, eine künstlerisch genügende Aufführung des »Tristan«, vermochte er doch noch während mehrerer Jahre nicht zu erreichen. Namentlich in Wien wurde unter Wagners eigner Leitung die Tragödie mit aller Sorgfalt und Begeisterung einstudiert; aber immer wieder mussten die Proben wegen Erkrankung des Sängers der Titelrolle unterbrochen werden, bis endlich nach fast zweijähriger Arbeit auch hier das Werk bis auf weiteres ganz zurückgestellt wurde. Nur in Konzerten, die ihn durch ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus nach St. Petersburg, Moskau und Pest führten, konnte Wagner Bruchstücke des »Tristan« und der »Nibelungen« aufführen, zwar vor enthusiastisch begeisterten Zuhörern, aber stets in zusammenhangsloser Weise,

Digitized by Google

deren künstlerische Mängel ihn bitter schmerzen mussten. Nichtsdestoweniger erhielt er unter all diesen aufregenden und schliesslich doch immer getäuschten Hoffnungen, unter diesen im höchsten Sinne stets erfolglosen Bemühungen Lust und Mut zu neuem Schaffen noch ein Jahr um das andre in sich lebendig: in jenen unruhigen ersten Zeiten nach seiner Heimkehr aus der Verbannung dichtete er »Die Meistersinger von Nürnberg«.

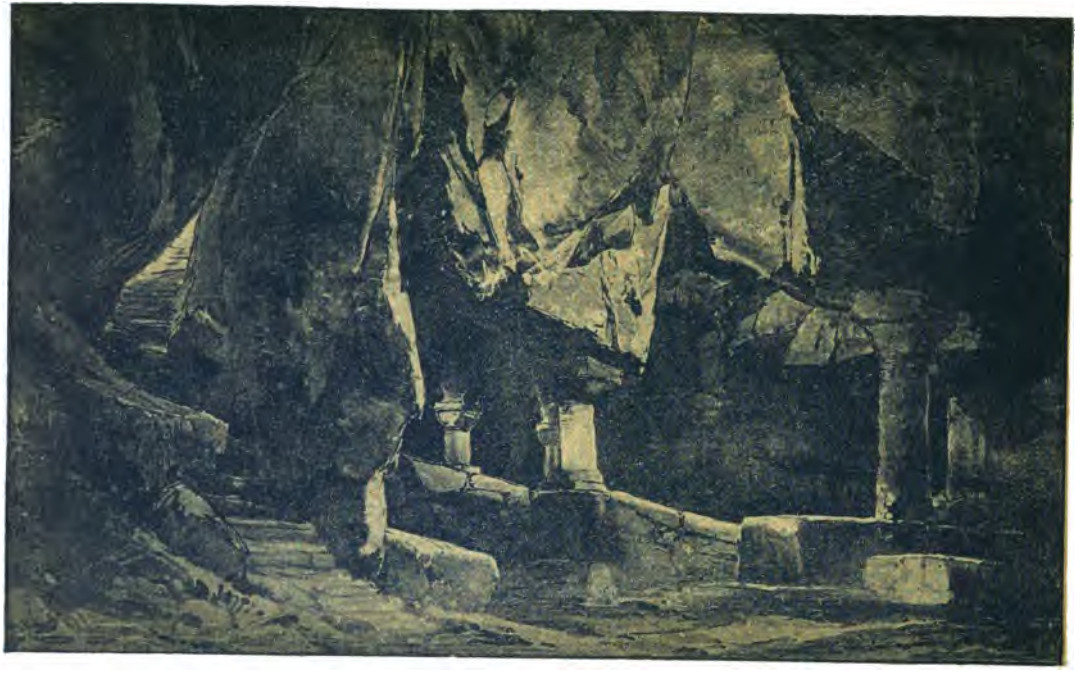
In glücklicher Stimmung hatte er einst 1845 zu Marienbad den ersten Entwurf einer komischen Oper aufgezeichnet, die in einer heiter bewegten Handlung aus dem Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts den Gegensatz der meistersingerlichen Spiessbürgerschaft zu dem künstlerisch produktiven Volksgeiste sowohl wie zu der individuell eigenartigen und bedeutenden Fortbildung der alten höfischen Kunst darstellen sollte. Die meisten Hauptmotive des Dramas griffen hier bereits wirksam in einander. Nur trat, wie es scheint, die weibliche Hauptfigur des Lustspiels, Eva, noch allzu sehr hinter ihren männlichen Partnern zurück; dem entsprechend mangelte wohl auch im Charakter des Hans Sachs noch der aus schmerzlicher Entsagung quellende Humor. Auch die Rolle des Lehrbuben David scheint zuerst viel nebensächlicher behandelt gewesen zu sein und die Prügelszene mit allem komischen Zubehör ganz gefehlt zu haben. Diese und andere Nebenmotive, welche nicht nur die Handlung erweiterten und kunstvoller begründeten, sondern auch die Charaktere vertieften, wurden mit dem alten Plan verbunden, als Wagner nach sechzehnjähriger Pause im Winter 1861/62 zu Paris die Dichtung der »Meistersinger« wieder aufnahm und rasch vollendete. In Biebrich bei Mainz, wo er den Frühling und Sommer 1862 zubrachte, begann er alsbald die musikalische Komposition und setzte sie namentlich im folgenden Jahre zu Penzing bei Wien fort. Dann unterbrachen die äusseren Ereignisse seines Lebens, auch die Wiederaufnahme der Komposition des »Siegfried«, die Arbeit an den »Meistersingern« etwa

Digitized by Google

anderthalb Jahre lang. Desto rüstiger jedoch schritt sie 1866 und 1867 zu Tribschen bei Luzern fort; im Oktober 1867 wurde hier die Partitur vollendet.

Schon in seiner Jugend hatte Wagner einen lebhaften Eindruck von dem Treiben der Meistersinger zu Nürnberg empfangen, als er E. T. A. Hoffmanns Novelle »Meister Martin der Küfer und seine Gesellen« las. Durch sie wurde er auch sogleich zu der Quelle geführt, aus der er vornehmlich seine Kenntnis der alten Reichsstadt und der in ihr gepflegten Sangeskunst schöpfte, Johann Christoph Wagenseils Nürnberger Chronik von 1697. Einige nebensächliche Züge mag er von August Hagens »Norica« (1829) und andern kulturgeschichtlichen Werken entlehnt haben. Eine neue Hauptquelle poetischer Anregung wurde ihm aber das liebevolle Studium des grössten Meistersingers, dessen Nürnberg sich rühmt, des Hans Sachs. Aus seinen schlichten, aber klaren, lebendigen und treuherzig-milden Dichtungen lernte Wagner den volkstümlich frischen, humoristischen Ton, die charakteristische, mit alten, mundartlichen oder familiären Worten und Formen trefflich ausgestattete Sprache, und den leicht gereimten altdeutschen Vers, der mit den metrischen Freiheiten, die ihm der junge Goethe gab, und die Wagner sinnreich vermehrte, dem Dramatiker als bequemste Kunstform diente, um sowohl das Geistig-Höchste und Seelisch-Tiefste wie das Derbe und Alltägliche poetisch kraftvoll und zugleich volksmässig auszudrücken. Aber auch den Inhalt des einen und andern Verses und einige wenige Lieblingswendungen lieh der alte Meister unmittelbar dem jüngeren. Neben Hans Sachsens eignen Werken kannte Richard Wagner aber auch Werke, deren Mittelpunkt die dramatisch dargestellte Persönlichkeit des Nürnberger Dichters bildete. Schon Johann Ludwig Deinhardstein hatte ein Drama und auf dessen Grundlage Gustav Albert Lortzing zusammen mit dem Schauspieler Philipp Reger eine komische Oper »Hans Sachs« geschrieben,

Digitized by Google



Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt I, Wandeldekoration).

Digitized by Google

die 1840 zuerst in Leipzig, dann auch auf andern Bühnen aufgeführt wurde. In beiden Stücken, zumal in dem letzteren, fand Wagner mehrere bedeutsame Züge der Liebeshandlung, die er in seinem Werk entwickelte, sowie einige Motive zu Szenen aus der Meistersingerschule bereits geschickt vorgebildet. Aber indem er nicht, wie seine Vorgänger, Sachs selbst, sondern einen jungen Ritter im Wettstreit mit einem poesielos nach äussern Regeln stümpernden Meistersinger um die liebreizende Braut werben liess, erhob er den ganzen Stoff seines Dramas in eine künstlerisch höhere Sphäre. Nun erst wurde mit dem geschichtlichen Gegensatz von Minnesang und Meistersang auch der ewige Gegensatz von wahrer, freier Kunst und pedantischer Handwerksreimerei vollständig offenbar. Damit aber stellten sich ungesucht und meist nur äusserst zart zwischen den Zeilen angedeutet mannigfache ironische und satirische Beziehungen ein auf Wagners eignes künstlerisches Streben und die Anfeindungen, denen er sich deswegen bei seinen Zunftgenossen ausgesetzt sah.

Die »Meistersinger« sind nicht nur ein umfassendes, wahrheitsgetreues Kulturbild aus deutscher Vergangenheit, von echt vaterländischem Geist erfüllt, sondern zugleich eine typisch giltige Darstellung des zu allen Zeiten gleichen Kampfes des Genius gegen das Philistertum in der Form eines Lustspiels, das an Meisterschaft des dramatischen Aufbaus, an Stetigkeit und Sicherheit der Entwicklung, an Sorgfalt, Feinheit und Wahrheit der Charakterzeichnung, an Grösse und Reichtum der Ideen und an bildlicher Fülle, Klarheit und humoristischer Frische des Ausdrucks in unserer gesamten Litteratur seines Gleichen sucht. Wie im »Tannhäuser«, so ist auch hier die Sangeskunst selbst der Gegenstand des Dramas; dieses verlangte also die musikalische Ausführung schon um seines Stoffes willen. Und zwar konnte gerade den eigentümlichen Charakter der beständig fortschreitenden Handlung keine Kompositionsweise besser ausdrücken als die, welche Wagner seit

Digitized by Google

dem »Rheingold« sich vollkommen zu eigen gemacht hatte. Äusserlich unterscheidet sich die Musik der »Meistersinger« allerdings von der der »Nibelungen« und des »Tristan« durch die unverhältnismässig häufigeren Chöre und reicheren Ensembleszenen. Allein auch hier ist die dramatische Wahrheit nie durch die blosse Entfesselung der Massen nach Art der herkömmlichen Oper verletzt. Auch hier sind die Chöre und Ensembles regelmässig, so weit sie nicht im Leben bereits fertig bestehende Singchöre darstellen, sondern nur die Ansichten und Empfindungen einer vielgestaltigen Menge andeuten, in ihre einzelnen Stimmen aufgelöst, deren jeder nicht nur ein anderer Text, sondern auch eine selbständige rhythmische Bewegung zuerteilt ist.

Unmittelbar, nachdem Wagner 1862 die Textdichtung der »Meistersinger« herausgegeben hatte, entschloss er sich, auch die Dichtung der »Nibelungen«, die er bisher nur an wenige Freunde verteilt hatte, dem ganzen Publikum zugänglich zu machen. Er that dies im Frühling 1863 und begleitete sein Werk mit einem Vorwort, in welchem er seinen Plan einer künftigen Aufführung der Tetralogie bereits vollständig ausgereift darlegte. Schon jetzt dachte er daran, ein einfaches, provisorisches Theatergebäude mit amphitheatralischer Einrichtung für die Zuschauer und unsichtbarem Orchester nach einem Entwurf, den er mit Semper gründlich erwogen hatte, in einer minder grossen Stadt Deutschlands, die kein stehendes Theater besitze, zu errichten und hier nach mehrmonatlichen Proben etwa dreimal nach einander an je vier Sommerabenden vor einem aus Nah und Fern versammelten Festpublikum seine »Nibelungen« in möglichst künstlerischer Vollendung aufzuführen. Um die Kosten des Unternehmens zu decken, bedurfte er der Unterstützung entweder eines Vereines kunstliebender vermögender Männer und Frauen oder eines deutschen Fürsten, der die bisher für die Oper in seinem Hoftheater ver-

Digitized by Google

schwendete jährliche Summe einem höheren Kunstzwecke zu widmen geneigt sei. Aber ohne Aussicht, dass einer dieser beiden Wünsche je sich erfüllen werde, schloss Wagner sein Vorwort mit dem entsagungsvollen Bekenntnis: »Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben.«

Diese Überzeugung, dass er auf allen wahrhaft künstlerischen Erfolg in seinem reinsten und reifsten Streben endgiltig verzichten müsse, befestigte sich noch mehr in dem folgenden Jahre. Sie konnte durch momentane Triumphe in Konzerten ebenso wenig erschüttert werden wie durch den Beifall, den er für seine Vorschläge zur Reform des Wiener Hofoperntheaters (im Wiener »Botschafter« 1863) zunächst erntete. Durchaus fern von utopischen Forderungen, stets praktischbesonnen, verlangte Wagner Verringerung der Spielabende, dafür aber gute, das heisst vor allem deutliche und verständliche Aufführungen; um diese leichter zu ermöglichen, wollte er mehrere Einrichtungen der Pariser Grossen Oper auch auf das Wiener Hoftheater übertragen wissen. Wie Wagner eine thatsächliche Annahme dieser Vorschläge von Seiten der zuständigen Behörden nicht erwarten durfte, trotzdem man seinen Ansichten im ersten Augenblicke beistimmte, so musste er überhaupt nach und nach einsehen, dass die Gunst, die ihm die Wiener Opernleitung entgegengebracht hatte, von keiner Dauer sei. Wenigstens gab man ihm deutlich genug zu verstehen, dass er bei seinen »Meistersingern« auf die Wiener Bühne nicht mehr rechnen dürfe als auf jede andere. Diese Erkenntnis untergrub seine Schaffensfreude vollständig. Er durfte von den Menschen nichts mehr hoffen, auch von seinem Volke nicht, das ihn zwar mit Jubel begrüsste, aber nicht Thatkraft oder nicht Macht genug besass, um ihm sein Ideal verwirklichen zu helfen; so wollte er denn nunmehr auch fern von den Menschen und zumal in völliger Abgeschiedenheit von allem deutschen Kunsttreiben leben. Ein Freund hatte ihn auf sein Besitztum in der

Digitized by Google

Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt II, Szene 1).

Digitized by Google

Schweiz eingeladen; zu ihm wollte er vorerst ziehen. Im April 1864 verliess er Penzing. Während er unterwegs noch in Stuttgart verweilte, erhielt er die unerwartete Nachricht, dass ihm der Weg zum höchsten Ziele jetzt endlich geebnet werden sollte. Das Unglaubliche war wahr geworden: der deutsche Fürst hatte sich gefunden, der den grössten Künstler seiner Zeit liebevoll verstand und in echt königlicher Gesinnung ihm und seinem Streben ein Schirmherr sein wollte.

Digitized by Google

VII.

Am 10. März 1864 hatte König Ludwig II., achtzehn Jahre alt, den bayrischen Thron bestiegen. Geistig gross angelegt und namentlich mit einem schwärmerisch warmen Sinn für künstlerische Schönheit begabt, hatte er gleich bei den ersten Aufführungen Wagnerischer Werke, denen er in München beiwohnte, den tiefsten Eindruck empfangen. Seine Begeisterung für den Dichter und Komponisten wuchs, je mehr er von dessen Schriften und Plänen kennen lernte, und zu ihr gesellte sich alsbald der thatenfrohe Wille, dem von allen Verlassenen mit königlicher Macht zu helfen. Sogleich nach

Entwurf zum Münchener Festspielhaus.

Digitized by Google

seinem Regierungsantritt berief er Wagner zu sich. Im Mai stand der Künstler zum erstenmal dem herrlichen Jüngling gegenüber, und von da an verband die beiden eine auf die edelsten Empfindungen des Herzens und auf die höchsten Bestrebungen des Geistes gegründete Freundschaft, deren innige Treue und belebenden Zauber keine Tücke des Geschickes mehr brechen sollte.

In vielfachem, unmittelbarem Verkehr mit König Ludwig verbrachte Wagner den Sommer zu Starnberg auf dem Lande; im Herbst siedelte er nach München über. Freunde seiner Kunst wurden bald nach ihm in die bayrische Hauptstadt berufen, zunächst Hans von Bülow, bald darauf Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der erste, seither künstlerisch nicht wieder erreichte Sänger des Tristan, der leider plötzlich starb (im Juli 1865), bevor er dauernd für München gewonnen werden konnte, dann der Komponist und Dichter Peter Cornelius und andere. Liszt und Semper stellten sich zum Besuche ein. Der letztere erhielt den königlichen Auftrag, Pläne zu einem Theater zu entwerfen, wie Wagner es für seine »Nibelungen« bedurfte. Denn die Vollendung der Tetralogie war es vor allem, was die Gnade Ludwigs II. dem Künstler ermöglichen wollte.

Aber die Wiederaufnahme der Komposition des »Siegfried« hinderte nicht, dass Wagner nicht auch sonst als Musiker und als Schriftsteller eifrig thätig war. Er veranstaltete und leitete zum Teil persönlich Aufführungen des »Fliegenden Holländers«, des »Tannhäuser« und namentlich die vier ersten, aus dem alltäglichen Theatergeleise in jeder Art festlich heraustretenden Vorstellungen des »Tristan« im Juni und Juli 1865, die zahlreiche, begeisterte Gäste nach München lockten. Der Dankbarkeit und Liebe zu seinem edlen Beschützer gab er noch 1864 als Künstler Ausdruck in dem »Huldigungsmarsch«, dessen musikalischer Aufbau gleich den grösseren Orchesterwerken Wagners die dramatische Eigenart seiner

Digitized by Google

Kompositionskunst bekundete: das einfache Hauptthema des Marsches kämpft sich gleichsam durch den figurierten Zwischensatz kraftvoll hindurch.

Für den königlichen Freund und auf ausdrücklichen Wunsch desselben verfasste er zur gleichen Zeit einen Aufsatz über Staat und Religion. Im Lichte der Schopenhauerschen Philosophie sah er jetzt allerdings einzelnes im Staat und Christentum anders an als vor fünfzehn Jahren, da er unter dem Einflusse Feuerbachs und Hegels sich mehrfach über beide Fragen geäussert hatte. Über Schopenhauer hinaus ging Wagner besonders in seiner Auffassung des Königtums. Das Ideal des Staates erblickte er in der Person des Königs, dessen fast übermenschliche Stellung ihn vor andern dazu dränge, das Leben nach seinem tiefsten Ernst zu erfassen, und dessen Streben nach dem in unserer Welt nie ganz zu verwirklichenden Ideal der Gerechtigkeit und Menschlichkeit sein Los vor allem tragisch gestalte. Er bedarf deshalb auch am meisten der wahren, von Dogma und Disput unabhängigen, im innersten Gefühl des Menschen lebenden Religion; sie allein kann ihm helfen, sein Ideal zu erreichen. Um aber zuweilen ihn aus dem Ernst des Lebens in heitre Täuschung zu entrücken, dazu dient die Kunst. Sie, der Anfang und das Ende aller theoretischen Forschung bei Wagner, bildete ungezwungen auch in diesem Aufsatze, der geistvoll belehrend und mahnend ganz andre Ziele zu verfolgen schien, den Schluss.

Gleichfalls auf den Wunsch des Königs verfasste Wagner einen umfangreichen Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. Indem er alles rein Theoretische, wie Kompositionslehre, Vorträge über Ästhetik oder Musikgeschichte, vorläufig beiseite schob, trug er desto gründlicher Sorge für die praktische Ausbildung der Schüler, aber nicht nur in elementar-technischer Weise, sondern im höchsten musikalischen Sinne. Er forderte daher vor allem

Digitized by Google

sorgfältigste Anleitung zum richtigen Vortrag. Am wichtigsten schien ihm eine Gesangsschule, verbunden mit eingehendem Unterricht im künstlerischen (nicht virtuosen) Klavierspiel; dazu sollte sich allmählich eine Theaterschule und ein vollständiges Orchesterinstitut gesellen. Als das höchste Ziel schwebte ihm die Begründung eines künstlerischen Stils vor für den Vortrag der Werke unsrer älteren Meister und im Zusammenhang damit für die schöpferische Fortentwicklung deutscher Musik in der Zukunft. Es war nicht möglich, den Plan Wagners mit allen Einzelheiten genau so, wie er es vorgeschlagen hatte, ins Werk zu setzen. Doch wurde im allgemeinen auf Grund seines Berichtes an Stelle des früheren, 1865 geschlossenen Konservatoriums 1867 zu München eine neue Musikschule ins Leben gerufen und Bülow zunächst mit ihrer Leitung betraut.

Aber längst, ehe es dazu kam, hatten Missgünstige aller Art, die sich einer skandalsüchtigen Lokalpresse bedienten, durch ein vielverschlungenes Gewebe kleinlicher Intriguen den König genötigt, sich von seinem »Günstling« zu trennen. Gegen solche Feinde wehrlos, brachten Fürst und Künstler, deren Seelenbund ungelockert blieb, gemeinsam das geforderte Opfer: im Dezember 1865 verliess Wagner München und begab sich über Genf, von wo aus er Südfrankreich besuchte, nach Tribschen bei Luzern. Von hier kehrte er erst seit 1867 mehrmals auf kurze Zeit nach München zurück, um die Proben zu besonders bedeutsamen Aufführungen seiner Werke daselbst zu überwachen. So wurde im Juni 1867 mustergiltig »Lohengrin« gegeben; am 21. Juni 1868 gelangten die »Meistersinger«, am 22. September 1869 »Rheingold«, am 26. Juni 1870 die »Walküre« zum erstenmal auf die Bühne. In Tribschen widmete der Künstler sich fast ausschliesslich angestrengter Arbeit, nunmehr aber belebt und erheitert durch die stets zuversichtlichere Hoffnung, dass die Gunst seines königlichen Freundes ihm den

Digitized by Google

vollen Erfolg verbürge. Längere Zeit weilte namentlich Bülow mit seiner Gattin Cosima, der Tochter Liszts, dann der junge, musikalisch ungemein begabte Hans Richter in seiner unmittelbaren Nähe; zu flüchtigerem Aufenthalt stellten sich andre Gäste ein; König Ludwig selbst suchte den Freund schon im Mai 1866 auf. Als Wagner die Partitur der »Meistersinger« vollendet hatte, führte er, wie zur Erholung von der künstlerischen Arbeit, wieder verschiedne schriftstellerische Gedanken aus. Darin ermunterte ihn noch ein äusserer Zufall: eine Zeitung von gutem Namen und an-

Wagners Wohnhaus in München.

Digitized by Google

erkennenswerter politischer Tendenz, die »Süddeutsche Presse«, an deren Redaktion ein alter Dresdener Freund Wagners Teil hatte, siedelte im Oktober 1867 von Stuttgart nach München über. Für sie schrieb er ausser einigen satirisch gewürzten Besprechungen neuer Bücher namentlich die umfangreiche Abhandlung »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, die sogleich (1868) auch in einer selbständigen Ausgabe erschien. Wie fast in allen seinen bisherigen theoretischen Schriften, verfolgte Wagner auch hier in letzter Linie die Absicht, das deutsche Theater, dessen gegenwärtiger Zustand die Verwahrlosung des öffentlichen deutschen Kunstgeistes am krassesten zeigte, im wahrhaft nationalen Sinne künstlerisch umzubilden und dadurch diesen Kunstgeist überhaupt zu heben. Er wiederholte daher auch im einzelnen mehrfach Gedanken, die er früher schon öfters ausgeführt hatte; nur fasste er jetzt, angeregt durch den politischen Denker Konstantin Frantz, die Begründung einer echt deutschen Kunst, insoferne sie der seit Jahrhunderten übermächtig uns beherrschenden französischen Zivilisation auf das schroffste widerstrebe, zugleich als eine That wahrer deutscher Politik auf, die uns am sichersten auch von dem staatlichen Übergewicht Frankreichs befreie. Indem er so mit seiner im Grunde ästhetischen Untersuchung bedeutsam auf das politisch-nationale Gebiet hinübergriff, berührte er die verschiedensten Fragen des öffentlichen Lebens, die zum Teil gerade damals vielfach besprochen wurden, die Ansprüche der Kirche und des Staates auf die Herrschaft in der Schule, die allgemeine Wehrpflicht, das Begnadigungsrecht der Könige. Er zeigte die verderblichen Einwirkungen des französischen Geistes auf die deutsche Kunst, die allseitige verdiente Verachtung des modernen Theaters in Deutschland, betrachtete das Verhältnis des Schauspielers zum Dichter und im Zusammenhang damit den allgemeinen Gegensatz von Idealismus und Realismus in der Kunst, beleuchtete die Stellung des deutschen Theaters zum Dichter, Musiker,

Digitized by Google

Richard Wagner nach einer Photographie von Elliot und Fry
(London 1877).

Digitized by Google

bildenden Künstler, aber auch zur Schule, zur bürgerlichen Gesellschaft, zum Staat und zum Königtum, erwog die huldvolle Pflege, die Bayerns Könige Künsten und Wissenschaften angedeihen liessen, und erkannte Bayerns besonderen deutschen Beruf, durch den allein es seine Selbständigkeit neben Preussen dauernd wahren könne, in der Förderung des über die blosse praktische Nützlichkeit hinausstrebenden deutschen Geistes, somit vornehmlich in der Ausbildung eines deutschen Stiles auf dem Gebiete des lebendigen Dramas. Unter diesem Stil verstand er aber »die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke«. Mit kräftigem Nachdruck, aber ohne jegliche parteiische Einseitigkeit und Leidenschaft sprach Wagner in allen diesen Fragen seine Überzeugung aus. Innerlich begründete er alles auf das sorgsamste; äusserlich reihte er das Einzelne loser an einander, ohne stets auf einen einheitlichen, systematischen Aufbau der Schrift Bedacht zu nehmen.

Mit der Abhandlung über das Dirigieren aus den letzten Monaten des Jahres 1869 begab er sich wieder in den ausschliesslichen Bereich der Musik. An zahlreichen Beispielen aus der eignen Erfahrung zeigte er, wie wenig die meisten deutschen Kapellmeister der neueren Zeit, namentlich die eleganten, rasch über alles hinwegeilenden Dirigenten aus Mendelssohns Schule, die Schönheiten unserer musikalischen Meisterwerke im Theater oder Konzertsaale zum künstlerisch befriedigenden Ausdruck brächten. Den Grund davon erblickte er in dem geringen Verständnis dieser Musiker vom Gesang; nur dieses lasse stets das richtige Zeitmass erkennen, nur das richtige Tempo aber lehre überall den rechten musikalischen Vortrag. Und auf charakteristisch bedeutenden Vortrag schien ihm, dem grössten Meister des Dirigierens im neunzehnten Jahrhundert, alles anzukommen. Von allgemeinen theoretischen Regeln hielt er sich durchaus fern; das praktische gute

Digitized by Google

Beispiel betrachtete er als das einzige Mittel, um rechte Vortragsweise zu lehren und dadurch auch den schädlichen Einfluss jener charakterlos-oberflächlichen Art des Dirigierens auf die moderne Kompositionskunst zu hemmen.

Neue, grosse Aussichten eröffnete das bedeutungsvolle Jahr 1870 dem Menschen wie dem Künstler Wagner. In Cosima von Bülow wurde ihm die Gattin angetraut, nach der er sich so lange schmerzlich gesehnt hatte, die ihn ebenso hingebungsvoll und leidenschaftlich liebte, wie sie sein künstlerisches Streben und sein gesamtes geistiges Wesen innig verstand. Sie erst liess ihn das volle Glück eigner, traulicher Häuslichkeit, die Seligkeit eines durch keinen Zweifel mehr getrübten Geistes- und Herzensbundes empfinden; sie vermittelte aber auch vor allem bei seinem Verkehr mit der Aussenwelt, der so oft bisher für den empfindlichen, der Gemeinheit des Lebens wehrlos preisgegebenen Künstler ein Herd von Qualen gewesen war. Für sie komponierte Wagner nach der Geburt seines Sohnes Siegfried, indem er die lieblichsten Motive seines gleichnamigen Dramas aufs neue in kunstvoll feiner Arbeit unter einander verband, das »Siegfried-Idyll«, ein zart empfundenes Orchesterstück, welches sein häusliches Glück inmitten der reizvollen Landschaft anmutig schilderte. Mit freudigster Begeisterung begrüsste er um dieselbe Zeit die Erhebung Alldeutschlands gegen den Erbfeind. In den politischen Siegen unsres Volkes über das französische Heer erblickte er eine Gewähr, dass nun endlich auch die deutsche Kunst den Sieg, um den er so lange vergebens gerungen, feiern werde. Von dieser Hoffnung belebt, spannte er seine Kraft zu neuerdings weit ausgreifender, glücklicher Thätigkeit an.

Im September 1870 vollendete er seine philosophisch tief gründende, von höchster Begeisterung für den gefeierten Genius und für die Musik überhaupt erfüllte Schrift über Beethoven. Was Schopen-

Digitized by Google

hauer als Laie in der Musik nur wie ein tiefsinniges Paradoxon ausgesprochen hatte, dass im Gegensatz zu den übrigen Künsten, deren Objekt nur die Erscheinungsformen der Dinge, die Ideen sind, die Musik das unmittelbare Abbild des Willens selbst, des inneren Wesens der Welt ist, das führte Wagner hier als Musiker von Beruf mit Hilfe des sonstigen philosophischen Materials, das er in den Schriften des Frankfurter Denkers fand, zu einer theoretisch erschöpfenden Erklärung des Wesens der Musik und der Natur des Musikers aus und erläuterte es an dem Beispiel Beethovens, an dem Entwicklungsgang seines Genius, an seinem Verhältnis zur Welt und zu seiner Kunst. Er beleuchtete an einzelnen Hauptwerken des Meisters seine besonderen geschichtlichen Verdienste, die Zurückführung der Melodie zur höchsten Natureinfachheit, die Erweiterung und gesteigerte Wirkung des symphonischen Baues durch die Art, wie er reine Instrumentalmusik mit instrumental behandelten Singstimmen selbständig verband. Indem Wagner die Verwandtschaft der künstlerischen Natur Beethovens mit der Shakespeares betrachtete, erhob er zugleich wieder den Blick zu dem Ideal des wahren Dramas, das ihm allerwärts vorschwebte. Nach diesem Ideale, nach edler Neubeseelung unsrer Kunst und unsrer gesamten Zivilisation, die er im Sinne Beethovens von der Herrschaft des französischen Geschmacks, von der frechen Mode befreit wissen wollte, hiess er sein tapferes deutsches Volk ringen im reformatorischen, nicht im revolutionären Geist, als Weltbeglücker, dem der Rang noch vor dem Welteroberer gehöre.

Dem ernsten Kampfe gegen den französischen Geschmack folgte nach einigen Monaten als burleskes Nachspiel eine übermütige Satire auf die belagerten Pariser, ihre Regierung und Kriegsführung, ihren patriotisch eifernden Dichter Victor Hugo, ihre Lust an Oper und Ballett, zugleich auf Offenbach und das von der Pariser Mode beherrschte deutsche Theater, das

Digitized by Google

Ganze unter dem Titel »Eine Kapitulation« als Lustspiel im Aristophanischen Stil rasch ausgearbeitet und einem jüngeren Freunde zur Komposition der dazu nötigen Musik überlassen. Zu höheren Sphären schwang sich, von vaterländischer Begeisterung getragen, Wagners Kunst empor, als auf den Sieg seines Volkes das neue deutsche Reich begründet wurde: er schrieb den »Kaisermarsch«. In die gleiche, nach demselben Schema gegliederte und rhythmisch durchaus ähnlich behandelte Form, die er einst seinem »Huldigungsmarsch« gegeben, goss er hier einen an siegender Kraft und zündendem Feuer noch reicheren Tongehalt, der deshalb auch bedeutendere Ausdrucksmittel, neben einem grossen Festorchester noch einen zahlreichen gemischten Chor für den Schlusssatz erforderte.

Um dieselbe Zeit reifte in ihm der Plan, seine in Broschüren, Textbüchern und Zeitungen vielfach zerstreuten Schriften und Dichtungen zu sammeln, und bereits im Sommer 1871 lag der erste Band derselben fertig vor, dem in den nächsten zwei Jahren acht weitere Bände und nach Wagners Tode noch ein zehnter Band folgten. Manches schriftstellerische und dichterische Erzeugnis besonders aus den früheren Jahren des Künstlers war hier ausgeschieden, anderes mehr oder minder überarbeitet. Die einzelnen Werke waren im allgemeinen nach der Zeit ihres Entstehens geordnet und zeigten dadurch schon äusserlich, dass ihr Verfasser sie nicht als ein organisch zusammenhängendes wissenschaftliches System betrachtet wissen, sondern dass er in ihnen vornehmlich ein geschichtlich getreues Abbild seines geistigen Entwicklungsganges darbieten wollte. Wie sehr gleichwohl seine schriftstellerischen Äusserungen aus den verschiedensten Perioden seines Lebens oftmals im innigsten, widerspruchslosen Zusammenhang mit einander standen, bewiesen gerade damals zwei kleinere Arbeiten Wagners, seine »Erinnerungen« an den im Mai 1871 verstorbenen Auber mit ihrer vortrefflichen Charakteristik der heitren Musik dieses echt

Digitized by Google

französischen Komponisten und seines Hauptwerkes, der »Stummen von Portici«, und der schon etwas früher entstandene Aufsatz über die Bestimmung der Oper, den Wagner im April 1871 in der Akademie der Künste zu Berlin vorlas. Er fasste hier einzelne Hauptpunkte dessen, was er in »Oper und Drama« erschöpfend ausgeführt hatte, kurz zusammen, betonte dabei aber stärker das Verhältnis des Schauspiels und der Oper zu den mimischen Leistungen des deutschen Theaters, den Einfluss des theatralischen Effektes auf die Entwicklung jener beiden Kunstgattungen, den notwendigen Anteil des Schauspielers und Sängers an ihrer Veredlung zum wahren Drama.

Allein noch einen andern, wichtigeren Zweck verfolgte Wagner auf dieser Reise nach Berlin im Frühling 1871. Die politische Erhöhung Deutschlands hatte in ihm den schlummernden Mut geweckt, mit dem er jetzt rüstig und sicher an die volle Verwirklichung seines künstlerischen Ideales schritt. König Ludwigs Wunsch, dem Künstler zur Aufführung seiner »Nibelungen« ein würdiges Theater in München zu erbauen, war durch die Wühlereien unverständiger und böswilliger Gegner vereitelt worden. Da fasste Wagner, der seitdem die Komposition der Tetralogie zum grössten Teile vollendet hatte, den Gedanken, im Vertrauen auf die Hilfe seines königlichen Freundes, daneben aber noch unterstützt durch einen Verein der übrigen Anhänger seiner Kunst, sich selbst das Theater zur Aufführung der »Nibelungen« zu erbauen und darin mit auserlesenen Kräften sein Werk in Szene zu setzen. Zum Orte seines Bühnenfestspielhauses wählte er die vom öffentlichen Kunsttreiben abseits gelegene bayrische Stadt Bayreuth. Als Jüngling hatte er einst bei gelegentlicher Durchreise von ihr einen freundlichen Eindruck erhalten; als er sie jetzt im April und dann im Dezember 1871 wieder besuchte, fand er nicht nur diesen rein persönlichen Eindruck bestätigt, sondern die Stadt überhaupt für sein Vorhaben durchaus geeignet

Digitized by Google

und ihre amtlichen Vertreter bereit, in jeder Weise seinen Wünschen fördernd entgegenzukommen. Bald verband ihn innige Freundschaft mit den Vorständen der städtischen Verwaltung, die, noch ehe sie seine Kunst bewundernd kennen lernten, seine Herzensgüte, Gemütstiefe, Wahrhaftigkeit und bezaubernde Heiterkeit im geselligen Umgange treu liebten, seine Charakterstrenge und seinen zielbewusst schaffenden Ernst aber aufrichtig verehrten. Froh erkannte Wagner, dass ihm die kleine fränkische Stadt in der That eine neue Heimat werden könne: im April 1872 siedelte er für immer nach Bayreuth über. Während des ersten Sommers wohnte er noch in dem zum Schloss Fantaisie gehörigen Gasthof des Dörfchens Donndorf, eine gute Stunde von der Stadt entfernt; dann bezog er in Bayreuth selbst eine Mietwohnung und 1874 sein eignes Haus »Wahnfried«, in welchem der Vielumhergetriebene ein schönes, trautes Heim für den Rest seiner Tage gewann.

Sein künstlerisches Unternehmen wurde von seinen Gegnern und besonders auch von einem grossen Teil der deutschen Presse mit Spott überhäuft, von seinen Freunden allenthalben mit heller Freude begrüsst. Mit dem thatkräftigsten Eifer wirkte für die Aufbringung der erforderlichen Geldmittel der junge, Wagner persönlich befreundete Pianist Karl Tausig und nach dessen ungeahnt frühem Tode (im Juli 1871) die Gemahlin des preussischen Hausministers Marie Freifrau von Schleinitz. Der Musikalienhändler Emil Heckel gründete in Mannheim 1871 den ersten »Richard-Wagner-Verein« zur Förderung der Bayreuther Idee, dem alsbald ähnliche Vereine in vielen deutschen und ausländischen Städten folgten. Wagner selbst unterbrach seine Arbeit an der Komposition der »Götterdämmerung« durch die eingehendsten Beratungen mit Architekten, Maschinenmeistern, Dekorationsmalern, durch Reisen zu einzelnen Vereinen und namentlich durch Konzerte, die er im Laufe der nächsten Jahre zum Besten

Digitized by Google

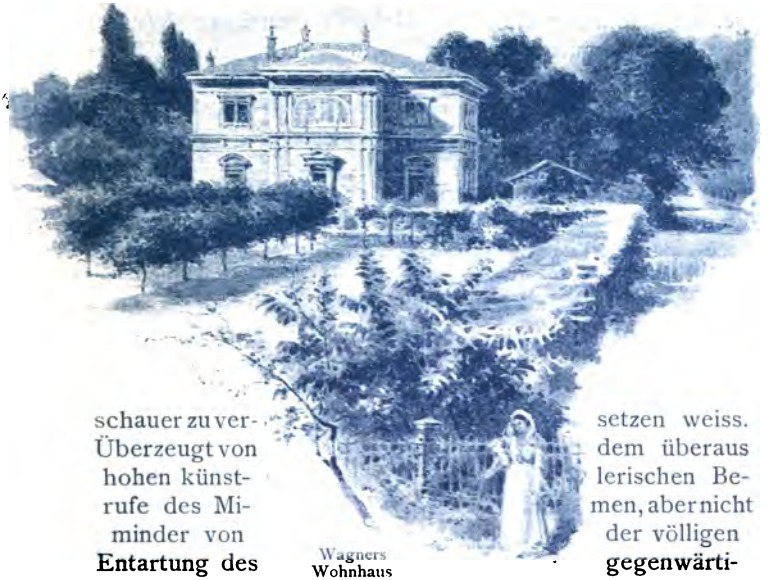
Bayreuth.

seines Unternehmens in mehreren grösseren Städten, wie Berlin, Mannheim, Hamburg, Köln, Wien, Pest, überall mit dem stolzesten Erfolge, leitete. Auf ähnliche Weise suchte vor allem auch Bülow die Sache seines Freundes aufopferungsvoll zu unterstützen. Am 22. Mai 1872 fand die feierliche Grundsteinlegung des Theaterbaues in Bayreuth statt, durch die damit verbundene mustergiltige Aufführung der neunten Symphonie und des »Kaisermarsches« zugleich eine erste Probe von dem, was Richard Wagner mit tüchtigen Sängern und Musikern, die vorurteilsfrei seinem Worte folgten, künstlerisch leisten konnte. Verschiedne Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, die sich ihm bei dieser Gelegenheit aufdrängten, besonders über einzelne Stellen der neunten Symphonie, wo die deutliche Hervorhebung der Melodie leichte Veränderungen in der Instrumentation zu erfordern schien, teilte er 1873 in einem Aufsatze für das »Musikalische Wochenblatt« mit.

An schriftstellerischen Arbeiten war namentlich der Sommer und Herbst nach der Grundsteinlegung reich. Ihm gehörte neben mehreren kleinen Aufsätzen und Sendschreiben die inhalts- und lehrreiche, »dem Andenken der grossen Wilhelmine Schröder-Devrient« gewidmete Schrift »Über Schauspieler und Sänger« an. Gestützt auf eigne künstlerische Erfahrung und auf geschichtliches Studium der Entwicklung des deutschen

Digitized by Google

Theaters wie der Schauspielkunst überhaupt, suchte Wagner, der hier an mehrere seiner früheren Abhandlungen anknüpfen konnte, das Wesen der mimischen Leistung zu ergründen. Er erkannte als den Grundzug desselben die Wahrhaftigkeit der Darstellung, die allem bewussten und noch so virtuosen Komödienspiel schnurstracks entgegengesetzt ist und den mimischen Künstler zu jenem Zustande der Selbstentäusserung und Entrücktheit leitet, in den er hinwiederum den Zuschauer zu versetzen weiss. Überzeugt von dem überaus hohen künstlerischen Berufe des Mimen, aber nicht minder von der völligen Entartung des gegenwärtigen deutschen Theaterwesens mit seinem falschen Pathos und seinen konventionell-sinnlosen Manieren, verlangte er von den Schauspielern und Sängern vor allem Rückkehr zur Natürlichkeit als einziges Mittel, um die Kunst wiederzugewinnen, deren



Wagners Wohnhaus in Bayreuth.

Digitized by Google

wir zur würdigen Aufführung der Werke Shakespeares, Goethes, Schillers, Kleists wie unsrer deutschen Tondichter bedürfen.

Einen mitunter erschreckend klaren Einblick in jene Entartung des deutschen Theaters erhielt Wagner neuerdings auf einer Reise, die er im November und Dezember 1872 an mehrere deutsche Opernbühnen unternahm und südlich bis Basel, nördlich bis Bremen ausdehnte. Sofort nach seiner Rückkehr berichtete er mit schonungsloser, aber notwendiger Offenheit im »Musikalischen Wochenblatt« über die künstlerischen Eindrücke, die er auf dieser Reise empfangen hatte; im einzelnen spendete der Aufsatz namentlich den Dirigenten Belehrung die Fülle. Neben diesen in das Wesen der Kunst unmittelbar eindringenden Schriften veröffentlichte Wagner in den gleichen Jahren mehrere kleine Broschüren, Erklärungen und Berichte, um seinen Freunden und Gönnern Auskunft über den Fortgang des Baues und der übrigen Vorbereitungen für die Bayreuther Bühnenfestspiele zu geben. Und das Unternehmen gedieh zusehends trotz manchen unvermuteten und voraus nicht zu berechnenden Hindernissen: im August 1873 konnte dem Bühnenbau der Dachstuhl aufgesetzt, im folgenden Sommer bereits mit einzelnen Sängern Klavierproben vorgenommen werden. Genauere, vollständige Klavier- und Orchesterproben im Festspielhaus selbst, dessen Akustik sich dabei herrlich bewährte, folgten im Juli und August 1875; zahlreiche Freunde Wagners fanden sich schon zur Teilnahme an diesen Vorstudien von Nah' und Fern ein. Rastlos wurde während des Winters und Frühlings weiter gearbeitet, und Wagner selbst gönnte sich am wenigsten Ruhe, obwohl ihn unter anderm besonders Aufführungen des »Tannhäuser« und »Lohengrin« zu Wien und des »Tristan« zu Berlin auf Monate von Bayreuth fern hielten. Überdies komponierte er damals, offiziell dazu aufgefordert, zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika einen Festmarsch, der

Digitized by Google

Das Bühnenfestspielhaus
zu Bayreuth.

den Sinn des Goetheschen Wortes »Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss« in ähnlicher dramatischer Steigerung, wie sie seine beiden früheren Märsche aufwiesen, musikalisch entwickelte. Mit dem Juni begannen wieder in regelmässiger, ununterbrochener Folge die Proben im Festspielhaus für die Sänger und für das von Hans Richter geleitete Orchester, zuerst getrennt, dann vereinigt. Bald zeigte sich schon ein so meisterliches Gelingen, dass die letzten Hauptproben und namentlich die Generalproben, denen

Digitized by Google

König Ludwig beiwohnte, vollkommenen Aufführungen glichen.

Unmittelbar auf sie folgten vom 13. bis zum 30. August 1876 die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele. Dreimal an je vier Abenden hinter einander wurde der »Ring des Nibelungen« in unvergess-

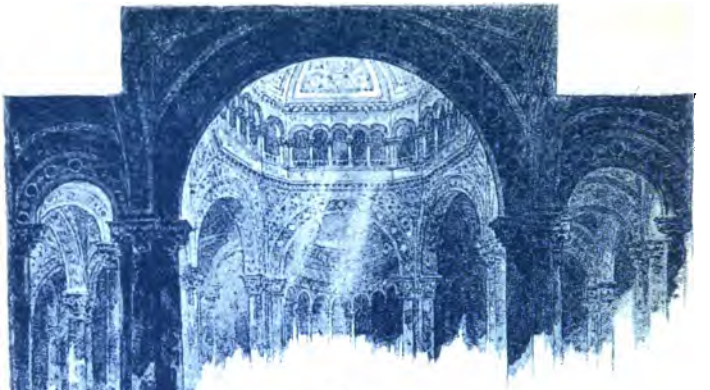
licher, einzig dem Ideal des Meisters entsprechender Weise dem begeisterten Publikum, das aus aller Herren Ländern zusammengeströmt war, vorgeführt. Hervorragende Staatsmänner, Gelehrte und besonders Künstler huldigten mit den jubelnden Schaaren der übrigen Zuschauer dem Genius, der jetzt erst seine Schöpfung zu vollem Leben erweckt hatte, und deutsche wie ausländische Fürsten riefen bewundernd dem einst Verfolgten ihren Beifall zu. Mit Wagners Gönnern aus drangvolleren Jahren, den Grossherzogen Karl

Der Zuschauerraum des Bühnenfestspielhauses

Digitized by Google

Alexander von Sachsen-Weimar und Friedrich von Baden, und zahlreichen andren Fürsten wohnte Kaiser Wilhelm selbst den ersten Aufführungen bei; zum dritten Zyklus der Festspiele fand sich als edelster Freund des Meisters und seiner Kunst wieder König Ludwig von Bayern ein. Wagners Gegner hatten bis zum letzten Augenblick in feindselig geleiteten Zeitungen Zweifel, Hohn und Verleumdung ausgestreut; sie brachten auch dem vollendeten Erfolg nur geifernden Tadel und Spott entgegen. Dennoch hatte die echte deutsche Kunst im August 1876 einen Sieg errungen, der an nationaler Bedeutung den politischen Triumphen von 1870 und 1871 gleich kam. Die künstlerisch empfindenden Gäste aus aller Welt, die in Bayreuth versammelt waren, beugten sich bewundernd vor dem deutschen Geiste; das Kunstwerk der Zukunft, das so lange fast nur ungläubig belächelt worden war, schien er auf deutschem Boden in die Gegenwart eingeführt zu haben.

Digitized by Google



VIII.

Das deutsche Volk brauchte nur treu zu seinem grössten lebenden Künstler zu halten und seinem Beispiele zu folgen, so konnten Wagners Festspiele unmittelbar zur Begründung und allseitigen nationalen Pflege einer wahren dramatischen Kunst von spezifisch deutschem Geiste führen. Allein die thätige Unterstützung der meisten Freunde Wagners hatte nur einmaligem Gelingen gegolten und erlahmte nach dem ersten Erfolg. Das deutsche Volk aber als solches wusste die nationale Gabe, die der Künstler ihm bot, nicht zu schätzen und versäumte die Pflicht, die ihm daraus erwuchs. Auch bei dem, was Wagner von nun an erstrebte und als notwendige Folgerung aus seinen bisherigen Bemühungen erstreben musste, sah er sich in der Hauptsache wieder auf sich selbst und wenige Freunde angewiesen. Nicht einmal um das pekuniäre Defizit, mit welchem die Festspiele von 1876 trotz des glänzenden künstlerischen Erfolges geschlossen hatten, mochten sich die bisherigen Förderer des Unternehmens weiterhin bekümmern. Um es zu decken, schlug Wagner, sobald er im Dezember von einer Erholungsreise nach Italien zurückgekehrt war, allerlei Wege ein und ging sogar im Mai 1877 nach London, um hier in mehreren grossen Konzerten Bruchstücke aus allen seinen Werken aufzuführen — ein Ver-

Digitized by Google

such, der künstlerisch zwar vollständig glückte, dem Meister reiche Ehre brachte und seiner Musik viele Freunde gewann, aber bei den übergrossen Kosten, die damit verbunden waren, nichts weniger als einen Überschuss für die Bayreuther Sache ergab. Schliesslich tilgte Wagner aus eignen Mitteln die für seine Privatverhältnisse beträchtliche Schuld: er trug sie nach und nach von den Einkünften ab, welche ihm die Aufführungen der »Nibelungen« in München abwarfen. Damit entschloss er sich zugleich, auch die Tetralogie — gegen seinen ursprünglichen Willen — den herkömmlichen Opernbühnen zu überlassen. Ebenso schlug sein Vorhaben fehl, auf Grund der Leistungen vom Sommer 1876 einen stattlichen, thatkräftigen »Patronatverein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth« und mit seiner Hilfe eine Art von musikalisch-dramatischer Hochschule ins Leben zu rufen, das heisst Übungen junger Sänger und Musiker in den Hauptwerken vornehmlich der deutschen Meister, die er selbst leiten und im Sommer regelmässig durch öffentliche Aufführungen dieser Werke und besonders seiner eignen Dramen vom »Holländer« an krönen wollte. Was ihm jetzt noch als letzte Lebensaufgabe vorschwebte, die Begründung eines deutschen Stils im Vortrag musikalischer und dramatischer Werke, den er nur durch das beständige praktische Beispiel lehren konnte, das vermochte die Teilnahme seines Volkes nicht stark genug zu reizen. Der neue Patronatsverein zählte zu wenig Mitglieder; die gehoffte Unterstützung von Seiten des deutschen Reiches blieb ganz aus: statt der praktisch wirkenden Schule konnte somit im Januar 1878 nur eine theoretisch vorbereitende Monatsschrift ins Leben treten, die »Bayreuther Blätter«, unter Mitwirkung Wagners von seinem jüngeren Freunde Hans von Wolzogen herausgegeben.

Für sie bestimmte der Meister fast ausnahmslos alles, was er von nun an noch für die Öffentlichkeit schrieb, eine erkleckliche Anzahl grösserer und klei-

Digitized by Google

nerer Aufsätze über sehr verschiedene Fragen. Hier berichtete er über den künstlerischen Gewinn, den er den Festspielen von 1876 zuerkennen zu dürfen glaubte, über die Absichten, die er mit dem missglückten Schulplane verbunden hatte, über die Bedingungen, unter denen neue Festspiele in Bayreuth stattfinden sollten. Indem er an frühere Arbeiten, namentlich an die Schrift »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, anknüpfte, untersuchte er das Wesen des deutschen Geistes, den Missbrauch des Wortes »Modern«, das Verhältnis des gegenwärtigen Publikums, wie es durch unsre Zeitungen, Theater und Universitäten gebildet wird, zum Kunstwerke, die Tragik im Schicksal des schaffenden Geistes, insofern er den Bedingungen der Zeit und des Raumes für sein Wirken unterworfen ist, die Begriffe Dichter, Seher, Sänger, Erzähler, Poet, Künstler, Musiker, Komponist, die Bedeutung des dichterischen Textes für die musikalische Melodie, den unverwischbaren Unterschied zwischen dramatischer und symphonischer Komposition. Da diese Aufsätze sich zunächst nur an einen kleineren Kreis von Freunden wandten, liess Wagner sich in der Form der Darstellung freier gehen. An Gedanken voll bedeutsamen Ernstes, die er streng logisch auf einander begründete, reihte er heitere Einfälle, wie sie mehr dem zwanglos springenden Geplauder eigen sind; Scherz und Witz mischte er reichlich ein; mit Satire, Ironie und Humor durchtränkte er überall seinen Vortrag. Den Grundton fast aller dieser Äusserungen bildete eine tiefe Verstimmung, die sich aus seinen jüngsten Erfahrungen leicht erklären liess. Wagner fühlte sich und sein Streben im schroffen Gegensatze zur modernen Welt und ihrer gesamten Kultur. Ebenso schroff kämpfte er nun gegen das moderne Treiben in Staat, Gesellschaft und Kunst an, gegen die Art, wie Kunst und Wissenschaft im neuen Reich gepflegt werde, gegen das deutsche Theater, die deutschen Universitäten, die Religionsverhältnisse der jetzigen Zeit, gegen die neuesten Kompositionsversuche in Deutschland, auch gegen

Digitized by Google

Richard Wagner nach einer Photographie von J. Albert (München 1880).

Digitized by Google

die unverständigen, äusserlichen Nachahmer seiner eignen Musik, gegen den Unfug unserer Zeitungspresse. Mit Schmerz und Ekel sah er überall den unaufhaltsamen Verfall des echten deutschen Wesens und glaubte wieder als hauptsächliche Ursache davon die rapid wachsende Macht des Judentums erkennen zu müssen. Unbarmherzig verfolgte er daher dieses mit immer neuem Spott als den gefährlichsten Feind des deutschen Geistes. Innige Wärme, heilige und heitere Begeisterung unterbrach diese pessimistisch trüben Betrachtungen fast nur, wenn er der wahren, ursprünglichen Eigenschaften der Deutschen und der hehren Glorie unsrer grossen Musik gedachte. Wie in ihr zuerst zur Zeit der allgemeinen Verwelschung der deutsche Geist mit Sebastian Bach sich wieder lebenskräftig zeigte, so erhoffte von ihr auch Wagner einzig und allein noch die Rettung der in unserer modernen Kultur fast erstickten deutschen Kunst.

Grundgedanken der Philosophie Schopenhauers waren bereits in verschiednen dieser Aufsätze gelegentlich weiter entwickelt. Noch viel mehr aber beruhte alles, was Wagner seit dem Herbst 1879 für die »Bayreuther Blätter« schrieb, auf der Lehre Schopenhauers und der von ihm vor allem gepriesenen brahmanisch-buddhistischen Religion. Dazu kamen die verwandten Bestrebungen Ernst von Webers, an dessen Agitation gegen die Vivisektion sich Wagner mit leidenschaftlicher Energie beteiligte, und des Grafen Arthur von Gobineau, dessen geistvolle Dichtungen er gerne las, dessen wissenschaftliches Hauptwerk über die Ungleichheit der menschlichen Rassen ihm den tiefsten Eindruck hinterliess, dessen persönliche Freundschaft (seit 1880) ihm als reicher Gewinn für Geist und Gemüt galt. Auf diesen Grundlagen entstand besonders die tiefsinnige Abhandlung »Religion und Kunst« mit ihren Nachträgen und Zusätzen. Wagner ging von der wesentlichen Übereinstimmung der indischen und der christlichen Religion aus und von der belebenden Einwirkung

Digitized by Google

der letzteren auf alle wahre Kunst, die ihren Adel verlor, sobald sie verweltlichte. Jene beiden erhabensten Religionen lehren aber bereits Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften, gründen sich also auf die Erkenntnis von der Sündhaftigkeit der historischen Menschheit, in der und für die sie gestiftet wurden. Diese Sündhaftigkeit, die sich am entsetzlichsten in der schonungslosen gegenseitigen Bekämpfung und Zerfleischung der einzelnen Menschen wie der verschiednen Stämme und Völker offenbart, erklärte Wagner aus der Entartung des Blutes, seitdem die Menschheit sich von der ursprünglichen und naturgemässen Pflanzenkost zum Genuss des tierischen Fleisches gewandt habe. Sie habe damit ihren physischen und sittlichen Verfall besiegelt; aus ihm folge notwendig auch die Entartung des Christentums von der reinen Lehre des Heilandes sowie die Verderbnis unserer ganzen modernen Zivilisation mit ihrer trügerischen Kunst und Wissenschaft. Eine wirkliche Regeneration des Menschengeschlechtes hoffte Wagner nur von einer innigen Verbindung der Bestrebungen der Vegetarianer, der Tierschutz- und der Mässigkeitsvereine mit denen des christlichen Sozialismus. Auf eine solche Regeneration müsse alle wahre Religion abzielen und darum nur den reinen Kern der indischen und der christlichen Lehre ohne die allegorischen Zuthaten der verschiednen Kulte in sich enthalten. Dann werde auch die Kunst als ein weihevoll reinigender religiöser Akt gelten, »zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage«. Als grösstes Gebot jener echten Religion erkannte Wagner mit Schopenhauer das Mitleid, dem die drei alles umfassenden Tugenden der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung entkeimen. Mit Gobineau aber sah er die arische Rasse und besonders das germanische Volk ausgezeichnet durch die Stammeseigentümlichkeiten des Stolzes und der Wahrheitsliebe und somit vor allen andern Rassen fähig, Heldennaturen zu erzeugen. Mit dem französischen Forscher eiferte er gegen jegliche Vermischung der edleren Rassen oder

Digitized by Google

Völker mit unedleren, pries aber im Gegensatze zu ihm das Christentum, die Religion der Armen am Geiste, deren Heil allen Menschen in gleichem Masse zu Teil werden soll, hoch vor dem Brahmanentum, das als einseitige Rassenreligion nur bei dem geringsten Teile seiner Bekenner wahre Sittlichkeit zu bewirken vermag.

Volles Verständnis konnten diese Aufsätze Wagners nur bei wenigen Lesern finden, unbedingten Beifall bei noch wenigern. Schon ihr satirisch-polemischer Grundcharakter stiess viele sonstige Freunde seiner Kunst ab; seinen Widerwillen gegen den »seichten« Optimismus, gegen den Glauben an den steten Fortschritt des Menschengeschlechts konnten sie zwar begreifen, aber nicht ohne Vorbehalt teilen. Noch weniger Beachtung und Zustimmung erlangten die übrigen Aufsätze der »Bayreuther Blätter«, die vielfach denselben Ton anschlugen. Was man schon in Wagners Beiträgen nicht billigte, liess man sich in denen seiner Anhänger ganz und gar nicht gefallen, auch da nicht, wo es ausser allem Zweifel stand, dass diese in seinem Sinn und Auftrag redeten. Überdies hielten sich die Koryphäen der deutschen Schriftstellerwelt von der Bayreuther Monatsschrift fern, und ihre Mitarbeiter bedienten sich meist einer schwerflüssigen, bisweilen sogar recht unbeholfenen Sprache. Diese formalen Mängel nebst gewissen Einseitigkeiten der Tendenz liessen den positiv trefflichen Gehalt mancher Aufsätze in den »Bayreuther Blättern« nicht zur rechten Geltung kommen; trotz ihrer unleugbaren Verdienste hat die Zeitschrift die Absicht ihres Schöpfers, neue, verständnisvolle Freunde seiner Kunst- und Weltanschauung zu gewinnen, nur wenig gefördert. Desto unmittelbarer und tiefer ergriff alle das künstlerische Werk, das gleichzeitig mit den letzten Aufsätzen Wagners für seine Bayreuther Monatsschrift völlig ausreifte und einem ähnlichen Ideenkreise wie sie entstammte, das Bühnenweihfestspiel »Parsifal«.

Der Plan, die bedeutendste Dichtung des französisch-deutschen Mittelalters im musikalischen Drama

Digitized by Google

Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt II, Szene 2).

Digitized by Google

neu zu gestalten, reichte bis in die Züricher Jahre zurück. Doch dürfte Wagner ihn erst nach der Vollendung des »Nibelungenringes« ernstlich in Angriff genommen haben. Im Frühling 1877 gelangte die Dichtung des »Parsifal« zum Abschluss; die musikalische Komposition zog sich, da Wagners schriftstellerische Arbeiten sie mehrfach unterbrachen, durch einige Jahre hin, schritt dabei aber unablässig vorwärts und wurde im April 1879 im Entwurf beendigt. Teile des Werkes waren damals auch schon fertig instrumentiert, so das Vorspiel, das der Meister bereits am Weihnachtsfeste 1878 vor zahlreichen Gästen in seinem Hause durch die Meininger Hofkapelle aufführen liess. Die Instrumentation des ganzen Werkes wurde erst im Januar 1882 vollendet. Wiederholte Erkrankung an der Gesichtsrose zwang Wagner seit dem Herbst 1879 öfters die strenge Arbeit auszusetzen. Da nur ein vollständiger Luftwechsel Heilung zu versprechen schien, brach er mit seiner Familie noch im Dezember 1879 nach Neapel auf. Bis zum Hochsommer blieb er hier; dann verweilte er mehrere Wochen in Siena und in Venedig, erhielt in München die Zusage König Ludwigs, dass er nunmehr auch formell und offiziell das Protektorat der Bayreuther Bühnenfestspiele übernehmen wolle, und kehrte erst im November 1880 nach Wahnfried zurück. Hier fanden im folgenden August bereits Klavierproben für den »Parsifal« statt, dessen erste Aufführung nach mehrfachem Aufschub jetzt endgiltig auf den Sommer 1882 festgesetzt war. Aber bald nach den Vorproben enteilte Wagner wieder nach Italien. Fast den ganzen Winter verbrachte er mit seiner Familie in Palermo; langsam kehrte er im Frühling heim nach Bayreuth. Mit dem Juli begannen hier die Proben für das Bühnenweihfestspiel, zu dem König Ludwig die Orchester- und Chorkräfte des Münchner Hoftheaters unter der Leitung Hermann Levis und Franz Fischers zur Verfügung gestellt hatte. Die Sänger und Sängerinnen der Solorollen waren wieder, wie vor sechs Jahren, von

Digitized by Google

verschiednen deutschen Opernbühnen nach Bayreuth berufen worden. Da es sich diesmal um ein einziges Werk handelte, erforderten die Proben nur wenige Wochen, und schon am 26. Juli 1882 konnte die erste Aufführung des »Parsifal« stattfinden, der bis zum 29. August fünfzehn weitere Vorstellungen sich anreihten. An künstlerischer Vortrefflichkeit stand die Wiedergabe dieses Dramas noch über den Festspielen von 1876; aber auch der äussere Erfolg war trotz den tadelnden oder spöttischen Berichten in gewissen deutschen Zeitungen dieses Mal zweifellos. Selbst einzelne verhärtete Gegner der Wagnerschen Kunst streckten vor dem Bühnenweihfestspiel langsam die Waffen; der Meister aber konnte, gestützt auf das nunmehrige Erträgnis der Aufführungen, sofort Wiederholungen derselben für das nächste Jahr ankündigen. Überzeugt, dass er seinen Festspielen dadurch den edelsten Rei-, seinem letzten Drama jedoch die würdigste Darstellung dauernd sichere, bestimmte er, dass »Parsifal« fortan ausschliesslich in Bayreuth öffentlich aufgeführt werden solle.

Wagner musste sein Bühnenweihfestspiel schon wegen des religiösen Charakters, den er ihm aufgeprägt hatte, von dem Alltagstheater fern halten. Er verdankte den Stoff seines Dramas der tiefsinnigsten unter den christlichen Sagen des Mittelalters, deren sich die romanische und germanische Epik bemächtigte, der Sage von dem heiligen Gral, der kostbaren Schüssel oder Schale, aus der Jesus das letzte Abendmahl genoss, in die Joseph von Arimathia das Blut des gekreuzigten Heilands auffing, die hernach von einem auserlesenen Geschlechte reiner Gottesstreiter in weltfremder Einsamkeit treu gehütet wurde, und von Parzival, der durch Gottes Gnade berufen ward, den um seiner Sünde willen mit Siechtum geplagten Gralskönig Amfortas zu heilen und sich selbst nach mancher Irrfahrt und Prüfung das Gralskönigtum zu gewinnen. Aber Wagner vertiefte noch überall die religiös-mystische Bedeutung

Digitized by Google

der mittelalterlichen Sage. Im Sinne der Schopenhauerschen Philosophie und im Einklang mit den ursprünglichen Lehren der brahmanisch-buddhistischen und der christlichen Religion, wie er sie in seinen letzten Aufsätzen für die »Bayreuther Blätter« auffasste, machte er die Verneinung des Willens zum Leben, die Ertötung der sinnlich-sündigen Begierde und die Bethätigung selbstloser Nächstenliebe, das erlösende Mitleid mit aller Kreatur zum Grundgedanken seines Werkes, hob aber zugleich die symbolischen Beziehungen desselben auf einzelne Vorgänge aus der Geschichte Christi durch die dramatische Darstellung stärker hervor.

Das gewaltige Epos Wolframs von Eschenbach lieferte ihm die Umrisse und Hauptgestalten der Handlung. Was sich aber hier in vielen Zügen, Motiven, Episoden und Personen breit aus einander spann, das musste Wagner so einfach und knapp als möglich dramatisch zusammenfassen. So beseitigte er nicht nur zahllose Nebenpersonen der mittelalterlichen Sage, sondern drängte auch öfters verschiedne Charaktere des mittelhochdeutschen Gedichtes in eine Gestalt zusammen. Wolframs Gralsbotin Kundry und die dämonisch-reizvolle Orgeluse flossen ihm zu einem Wesen zusammen, das er überdies mit Herodias identifizierte und mit bedeutsamen Charakterzügen aus der Legende vom ewigen Juden wie aus der Geschichte der büssenden Magdalena ausstattete. Seinem Gurnemanz, dem treuen Waffengenossen des ersten Gralskönigs Titurel und dessen Sohnes Amfortas, lieh Wagner von dem Burgherrn in Wolframs Gedichte, der den weltunkundigen Parzival in ritterlicher Sitte unterweist, fast nur den Namen; dagegen übertrug er auf ihn Eigenschaften und Handlungen von dem am Karfreitag pilgernden alten Ritter und besonders von dem Einsiedler Trevrizent in dem mittelalterlichen Epos. Einzelne Motive entlehnte er aus andern, in Nebenumständen verschiednen Fassungen der Gralssage, die er vielleicht nur aus gelegentlichen Be-

Digitized by Google

Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt III, Szene 1).

Digitized by Google

richten gelehrter Forscher kannte, so namentlich aus französischen Quellen den fruchtbaren Gedanken, dass die blutende Lanze, die in der Gralsburg gezeigt wird, mit der nach Wolframs Angabe Amfortas verwundet wurde, dieselbe sei, die einst Longinus dem Erlöser in die Seite stach, sowie die Annahme, dass auch dem Gralskönige Frauenliebe versagt sei und dass der Teufel sich vergebens bemühte, den reinen Jüngling Parzival durch allerlei verführerisches Blendwerk zu Falle zu bringen. In derselben Absicht kämpft bei Wagner der über teuflischen Zauber gebietende Klingsor gegen den auserkorenen Helden. Für den Charakter seines Zauberers schwebte dem dramatischen Dichter aber nicht bloss Wolframs Klingsor von Capua vor, sondern daneben auch der mit höllischen Dämonen verbündete Zaubermeister aus Ungarn im Gedicht vom Wartburgkrieg und in E. T. A. Hoffmanns Novelle von dem nämlichen Sängerstreit sowie der Magier in Immermanns auch sonst benutzter Mythe »Merlin«. Statt der Gefahren aber, die bei Wolfram Gawans im Wunderschlosse Klingsors warten, setzte Wagner die anmutige Episode von den Blumenmädchen aus dem alten Gedichte des Pfaffen Lamprecht von Alexander dem Grossen, mit geringen, durch den dramatischen Zusammenhang bedingten Veränderungen. Für einige nebensächliche Umstände fand er sonst noch in deutschen Volksmärchen ein paar Züge.

In meisterhafter Weise verband Wagner diese aus den verschiedensten Quellen geschöpften Motive zu organischer, lebendiger Einheit und entwickelte aus ihnen eine einfache, aber in allen ihren Gliedern fest gefügte, in grossen Zügen sich bewegende dramatische Handlung. An einer solchen fehlte es in den mittelalterlichen Gralsdichtungen samt und sonders: in ihnen waltete durchaus der epische Geist und Stil. Wagner erhielt den Anstoss zu der dramatischen Grundidee seines Werkes durch einen philologischen Irrtum. Joseph Görres hatte in seiner Vorrede zum alt-

Digitized by Google

deutschen »Lohengrin«, der Wagner auch jetzt wieder viel verdankte, den Namen des Gralshelden Parsifal geschrieben und völlig unrichtig aus dem Arabischen erklären wollen: »der reine oder arme Dumme«. Als »reinen Thoren« führte auch Wagner seinen Helden ein. Um Amfortas heilen zu können, muss dieser Thor aber »durch Mitleid wissend« werden, ohne dabei seine Reinheit einzubüssen; er muss in sich das Leiden derer, die er erlösen soll, in seiner vollen Stärke mitfühlen, ohne jedoch ihrer Schuld sich teilhaftig zu machen. Dazu gelangt er einzig, indem er die sinnliche Versuchung an sich erfährt, ihr aber von Anfang an siegreich widersteht. Der tragische Konflikt zwischen dem egoistischen Willen und der sittlichen Pflicht ist auch bei ihm vorhanden, aber er kommt nicht zu dem sonst in der Tragödie gewöhnlichen Austrage: Parsifal beugt seinen Willen vor dem göttlichen Gebote, ohne dass er zuerst gegen dasselbe anzustürmen versucht. Auch er lädt eine tragische Schuld auf sich, die er schwer büsst: in mitleidsloser Thorheit versteht er das Leiden des Amfortas zuerst nicht. Diese Schuld aber, rein passiver Art, lässt sich unter die herkömmlichen Schulregeln der Tragödie nicht bringen. Wagner hat sich überhaupt im »Parsifal« diesen Regeln gegenüber freier gehalten als je zuvor und ist doch stets im Wesen seiner Darstellung echt dramatisch geblieben, wie viel Episches und Lyrisches er auch unbefangen in dieselbe eingewoben hat. Er hat diese scheinbar undramatischen Elemente nicht etwa nur durch seine meisterliche Behandlung des Dialogs verdeckt, sondern vielmehr durch die Wirkung seiner innigen Ineinsbildung von Poesie und Musik gezeigt, dass für das musikalische Drama zumal bei einem religiös geweihten Stoffe nicht durchaus dieselben engen Gesetze gelten wie für das nur gesprochene Schauspiel weltlichen Inhalts.

Wie die Dichtung des »Parsifal« in gewissen Grundgedanken und Hauptmotiven und selbst in einigen Einzelheiten an Wagners frühere Dramen mahnte, so

Digitized by Google

ruhte auch die musikalische Komposition des Werkes vollständig auf denselben Grundlagen wie alles, was der Meister seit dem »Rheingold« schuf. Aber wie die religiöse Weihe des Stoffes auch vielfach den erhabneren Charakter der Musik bestimmte, so forderte andrerseits die Handlung, dass zahlreiche Chöre eingefügt würden und zwar grossenteils Chöre im alten Sinn, deren Wirkung auf der mehrfachen Besetzung der einzelnen Gesangsstimmen beruhte. Wagner hatte solche Chöre seit den »Nibelungen« vermieden. Indem er jetzt zu ihnen zurückkehrte, wurde er keinem künstlerischen Grundsatz untreu; denn die Wahrheit der Darstellung, um deren willen er in früheren Fällen den Massengesang verworfen hatte, verlangte ihn nunmehr. Ebenso stimmte es nur zu der grösseren Einfachheit der religiös geartèten Handlung, dass mit der Sprache und dem Verse der Dichtung auch die melodische und harmonische Ausgestaltung gewisser Chor- und Instrumentalsätze einfacher wurde und gelegentlich einmal selbst an ältere kirchliche Musik anklang. An kräftiger Frische und gewaltig fortreissender Leidenschaft musste die Komposition des »Parsifal« den früheren Werken Wagners nachstehen: das lag in der feierlichen Würde des religiösen Dramas begründet; allein der Reichtum der melodischen Erfindung und die Pracht und Bedeutsamkeit der mannigfaltigen, kunstreichen Ausführung erwies das musikalische Genie des alternden Meisters ungeschwächt in seiner ganzen Fülle und Kraft.

Die begeisterte Aufnahme des »Parsifal« bei den Festspielen des Sommers 1882 war der herrlichste Triumph Wagners und seiner Kunst. Zum zweitenmale fanden sich, und nun ungleich zahlreicher als 1876, Gäste aus aller Welt in Bayreuth ein, nur um sein Werk zu hören, diesmal ein einziges Drama, dessen Aufführung wenige Stunden nicht überdauerte. Ja er durfte aus dieser Teilnahme die Gewähr schöpfen, dass die Festspiele auch in Zukunft fortdauern und durch ihr lebensvolles Beispiel doch allmählich als die praktische Schule

Digitized by Google

Palazzo Vendramin in Venedig.

eines deutsch-dramatischen Stiles wirken würden, die er in ihnen vor allem begründen wollte. Persönlich zwar hatte Wagner auch während der Festspiele durch Unpässlichkeit manches zu leiden; gleichwohl kannte er keine Ermüdung, wo es die Arbeit für seine Kunst galt. Aber bald nach dem Schluss der Bayreuther Aufführungen enteilte er, Erholung suchend, mit den

Digitized by Google

Seinen nach Venedig. Ganz zu rasten vermochte er nicht lange. Er verfasste einige Aufsätze für die »Bayreuther Blätter«, darunter einen Bericht über die künstlerische Darstellung des »Parsifal« im verwichenen Sommer, führte zu Weihnachten im engsten Kreise seine vor fünfzig Jahren komponierte Symphonie in C-dur auf und dachte wohl auch mitunter daran, den Entwurf der »Sieger«, der ziemlich derselben Zeit und demselben Ideenkreis entstammte wie der erste Plan des »Parsifal«, dramatisch auszuarbeiten. Ernstlich beschäftigten ihn die Vorbereitungen zu den Festspielen des nächsten Sommers. Ein jäher Tod riss ihn mitten aus dem Schaffenseifer hinweg. Am 13. Februar 1883 erlag er im Palazzo Vendramin einem heftigen Anfall seines Herzleidens. Seine Leiche wurde nach Bayreuth geschafft und dort seinem Wunsche gemäss im Garten seines Hauses am 18. Februar beerdigt. Den Sarg empfingen feierlich die Freunde auf allen grösseren Eisenbahnstationen zwischen Venedig und Bayreuth; hier gaben ihm Tausende aus allen Gauen des Vaterlandes das letzte Geleite, Vertreter der Fürsten, die sich Freunde des Verewigten nannten, deutsche Künstler und Kunstfreunde, Bürger von Bayreuth. Ausser Klopstock und Grillparzer war noch keinem deutschen Dichter eine ähnliche Leichenfeier bereitet worden. Aber, konnte an ihrem Grabe die Trauer sich bald in milde Wehmut verklären, so ertönte an Wagners Sarge die laute, heftige Klage eines trüben, schwer zu lindernden Schmerzes. Jene waren reif für den Tod und schaffensmüde dahingegangen; ihr Scheiden verursachte im Leben der Zurückbleibenden und in der ferneren Entwicklung der Kunst keine ersichtliche Lücke. Er aber, der als Künstler jene beiden noch weit überragte, hatte eben erst den Gipfel seiner Laufbahn erstiegen. Er hatte noch so viel zu wirken, was so wie er kein andrer wirken konnte; die deutsche dramatische Kunst hätte sein Genie so notwendig noch lange bedurft. Und leidenschaftlich heiss liebten ihn zahlreiche Freunde,

Digitized by Google

die den Gedanken seines Todes geraume Zeit kaum zu fassen vermochten.

Er hatte sie vollauf verdient, diese Liebe. Er war ein ebenso guter als grosser Mann. Er vereinigte in seinem Wesen Hoheit der Gesinnung, Tiefe des Gemüts und kindliche Liebenswürdigkeit. Mit der energischen Kraft seines Willens paarte sich herzliche Milde, mit der Reizbarkeit seiner Laune, die sich aus seinen vielfach feindlichen Schicksalen und seinem Herzleiden erklärte, aufrichtige Versöhnlichkeit, mit dem Ernst seines Geistes, der auch im geselligen Verkehr unwillkürlich alles beherrschte, eine unversiegliche Lust an Scherz und Humor. Er liebte und schonte jedes Wesen, das Hilfe oder Teilnahme bedurfte, Tiere wie Menschen. Mutvolle Wahrhaftigkeit war der Grundzug seines Charakters. Darum war er schlicht und natürlich in seinem ganzen Gebaren, ein Feind aller falschen Gespreiztheit. Er war stolz, aber bei allem Bewusstein dessen, was er wollte, konnte und leistete, bescheiden. Wie sein Gedächtnis ihm längst Vergangenes lebendig erhielt, so vergass er dankbar auch nicht, was andre ihm Gutes gethan hatten, und treu hing er an den Freunden, ob auch Zeit und Ort sie von ihm trennten. Selbst klar in seinem Wesen und Wollen, verlangte er dieselbe Klarheit von denen, die mit ihm zu verkehren wünschten. Er forderte von seinen persönlichen Freunden nicht, dass sie seine Kunst innig verstünden, noch weniger, dass sie seinen sonstigen Urteilen und Meinungen stets zustimmten. Aber er begehrte mit Recht von jedem, dass er, ohne durch fremdes Vorurteil verblendet zu sein, sein künstlerisches Streben ehrlich kennen lerne, bevor er es kritisiere, und nicht gehässig verdamme oder gar lügnerisch entstelle, was er in der edelsten Liebe zur Kunst für sein Volk geschaffen hatte.

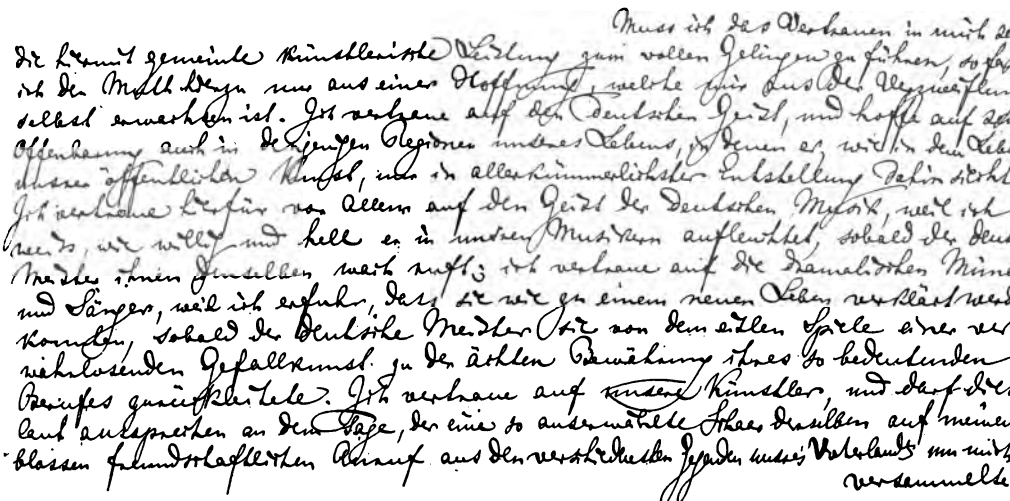
Wagners Werke sind jetzt heimisch auf fast allen grösseren Bühnen Deutschlands und auf vielen des Auslands. Werden sie auch oft nur in verstümmelter Gestalt oder sonst unzulänglich aufgeführt, doch sind

Digitized by Google

und bleiben sie das Entzücken begeisterter Zuschauer. Selbst der engsinnige Tadel unverständiger oder böswilliger Kritiker hat dem allgemeinen Beifall meistens weichen müssen. Kein unparteiischer Kenner unsres jetzigen Kunstlebens leugnet den ungeheuren und zum Teil sehr wohlthätigen Einfluss, den Wagner besonders auf die gegenwärtige Musik, und zwar ebenso auf ihre Komposition wie auf ihren Vortrag, gewonnen hat. Weniger haben bis jetzt unsre dramatischen Dichter von ihm gelernt; doch erhielten auch sie sowie die bildenden Künstler manche fruchtbare Anregung durch ihn. Am reinsten aber lebt sein Geist fort in seiner letzten grossen Schöpfung, den Bühnenfestspielen von Bayreuth. Sie waren das heilig zu haltende Vermächtnis, das er seinem Volk hinterliess. Der hohe Sinn seiner Witwe, unterstützt von treuen Freunden seines Hauses und seiner Kunst, verwaltet dieses Erbe mit einer selbstlosen Hingabe und künstlerischen Einsicht, die über den Tadel missgünstiger Krittler erhaben ist. Absolut fehlerlos ist nichts Menschliches, auch nicht die Bayreuther Festspiele, die von so vielen Zufälligkeiten mit abhängen; allein die ideale Vollkommenheit dramatischer Darstellung, die Wagner selbst erstrebte, wird zur Stunde noch einzig auf der Bayreuther Bühne erreicht und kann gegenwärtig nur hier und nur durch die erreicht werden, die es als ihren hehren Beruf erkennen, den letzten Willen des Meisters treu zu wahren.

Digitized by Google

Bayer. Bibl. 26



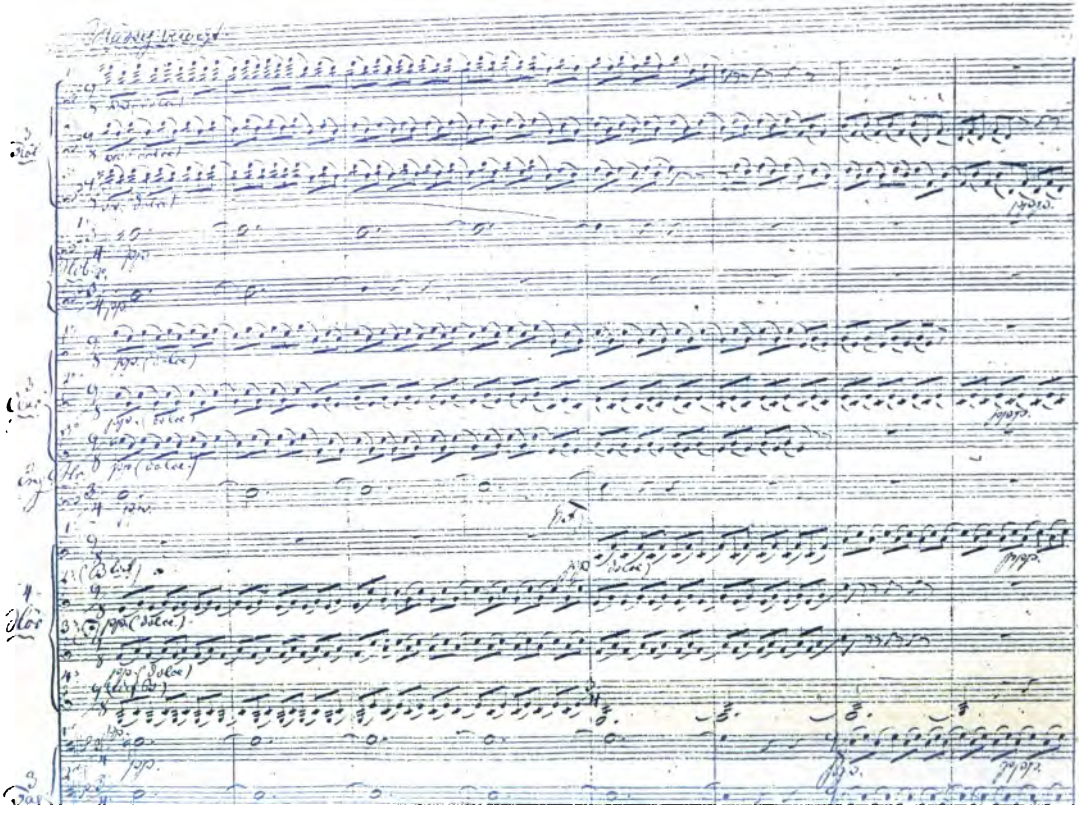
Richard Wagners Handschrift.

(Aus seiner Rede bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872.)

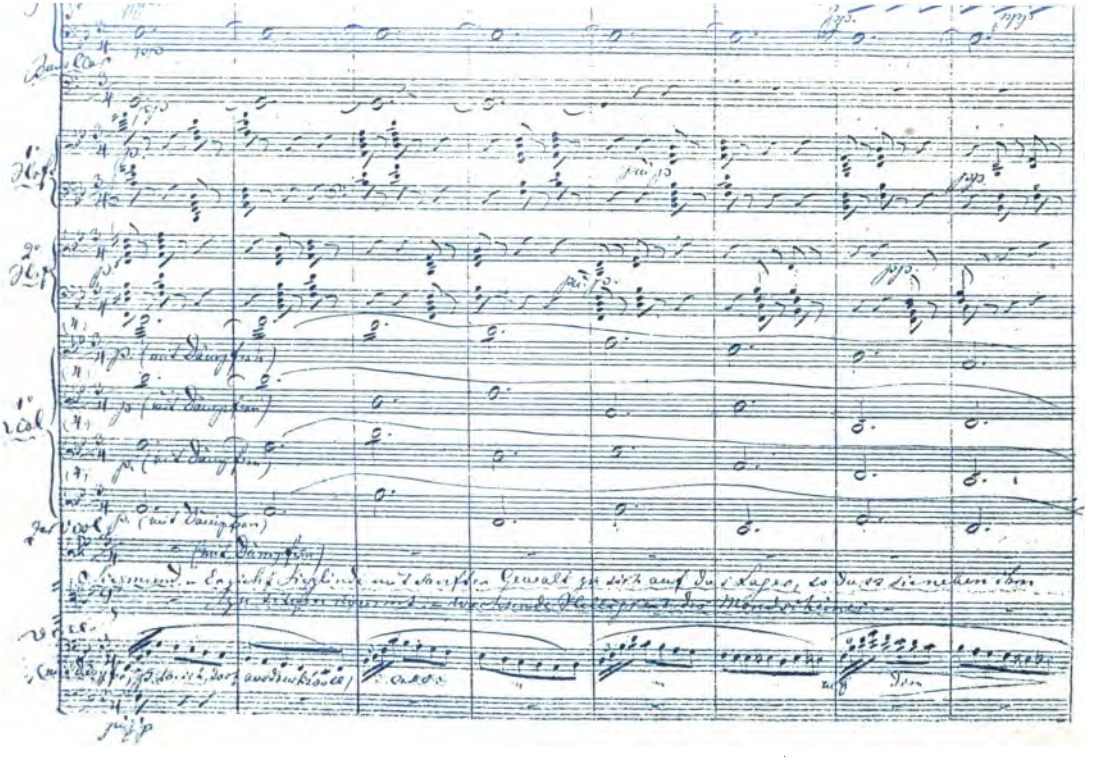
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

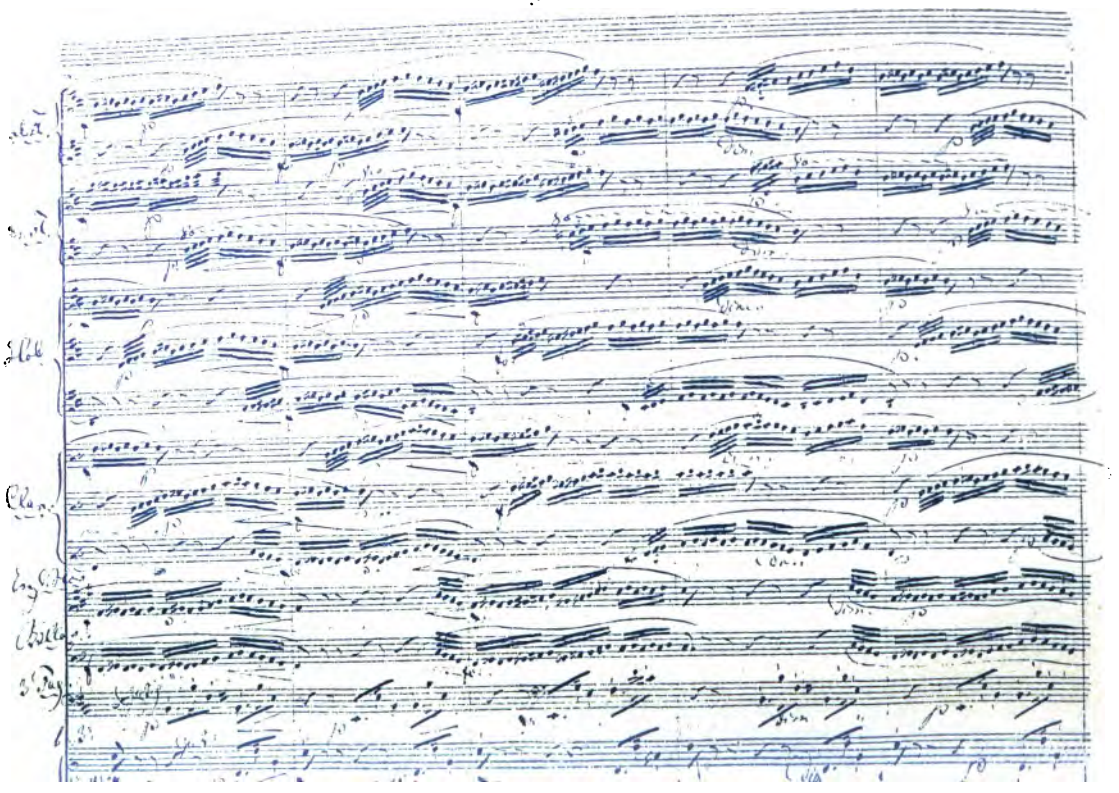


Aus der Originalpartitur der »Walküre« (Akt I).

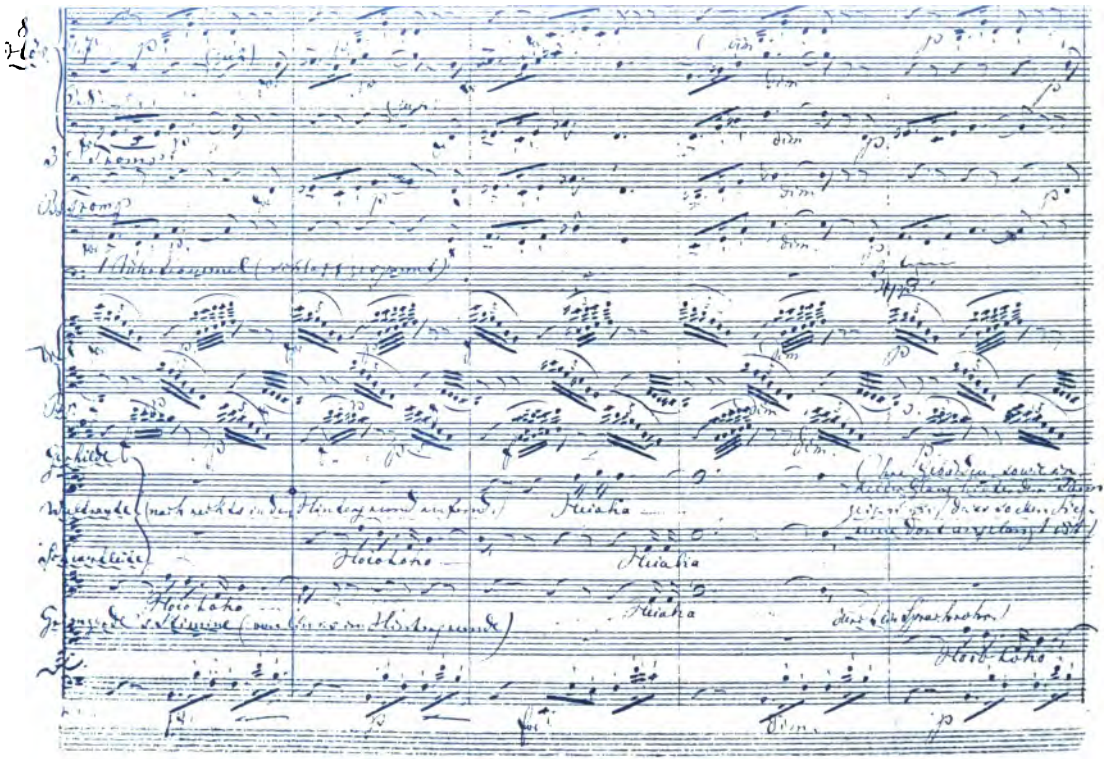
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google



Aus der Originalpartitur der »Walküre« (Akt III).

Digitized by Google

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Geburtshaus Wagners in Leipzig. S. 7.
2. Richard Wagner nach einer Zeichnung von E. B. Kietz (1850). Nach dem Lichtdrucke im ersten Bande von J. Kürschners Wagnerjahrbuch. S. 17.
3. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Rheingold, Szene 1). Nach der Originalskizze von Professor Brückner in Koburg. (Vgl. die Vorrede.) S. 43.
4. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Walküre, Akt I). S. 45.
5. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Walküre, Akt III). S. 53.
6. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Siegfried, Akt I). S. 57.
7. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Siegfried, Akt II). S. 61.
8. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Akt I). S. 65.
9. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Akt II). S. 69.
10. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Akt III). S. 73.
11. Dekorationsskizze zum »Ring des Nibelungen« (Götterdämmerung, Schluss). S. 77.
12. Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt I. Szene 1). S. 81.
13. Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt I, Wandeldekoration). S. 85.
14. Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt II, Szene 1). S. 89.

Digitized by Google

15. Sempers Entwurf zum Münchener Festspielhaus. S. 91.
16. Wagners Wohnhaus in München, Briennerstrasse Nr. 18. S. 95.
17. Richard Wagner nach einer Photographie von Elliot und Fry (London 1877). S. 97.
18. Bayreuth, vom Bühnenfestspielhaus aus gesehen. S. 104.
19. Wagners Wohnhaus »Wahnfried« in Bayreuth. S. 105.
20. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. S. 107.
21. Der Zuschauerraum des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth. S. 108.
22. Der Gralstempel. Nach der Originalskizze von Professor Brückner in Koburg. S. 110.
23. Richard Wagner nach einer Photographie von J. Albert (München 1880). S. 113.
24. Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt II, Szene 2). S. 117.
25. Dekorationsskizze zu »Parsifal« (Akt III, Szene 1). S. 121.
26. Wagners Sterbehaus, Palazzo Vendramin in Venedig. S. 124.
27. Wagners Handschrift. Nach dem im Besitze des Verfassers befindlichen Autogramm der Rede Wagners bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872. S. 129.
28. Titelbild. Richard Wagner nach einer Radierung von Hubert Herkomer (London 1877).
29. Doppelbild I. Aus der Originalpartitur der »Walküre« (Akt I). Nach der im Nachlasse König Ludwigs II. befindlichen Originalpartitur. Vgl. die Vorrede.
30. Doppelbild II. Aus der Originalpartitur der »Walküre« (Akt III).
31. Doppelbild III. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Amphitheatereinteilung.

Digitized by Google

95.
Fry

98.
ier

n-

Digitized by Google

Digitized by Google

Verlag der
C. C. Buchner'schen Verlagsbuchhandlung
Gebr. Buchner, kgl. bayer. Hofbuchhändler
Bamberg.

Soeben erschien in unserem Verlage:

König Ludwig I. von Bayern

in seinen Briefen an seinen Sohn,
den König Otto von Griechenland.

Von Geheimer Legationsrat Dr. **Ludwig Trost,**
k. b. Geheimer Haus- und Staatsarchivar.

Über 200 Seiten stark. 8°. Hochelegant ausgestattet, broch. 6 Mk.; in Brokathalbfranzband 9 Mk.

Das Buch bildet nicht nur einen wertvollen Beitrag zur Charakteristik König Ludwigs I. von Bayern und König Ottos von Griechenland, sondern es enthält auch eine Fülle neuer und interessanter Daten über die Königin Therese, den König Ludwig II., den Prinzregenten Luitpold und die übrigen Mitglieder der königlichen bayerischen Familie; es fallen Streiflichter auf die politischen Zustände Bayerns und Deutschlands, die Achtundvierziger Ereignisse, die Kunstschöpfungen Ludwig I. und das Münchener Kunstleben zu seiner Zeit; endlich findet die griechische Geschichte während der Regierungszeit König Ottos in politischer wie diplomatischer Beziehung eine bedeutsame Beleuchtung, wie bei dem Eingeweihtsein des hohen Briefschreibers leicht begreiflich ist. Alles ruht auf den Anschauungen König Ludwig I., ja wird in allen wesentlichen Punkten mit den Worten desselben wiedergegeben nach einer vom Verfasser angewendeten eigenartig gründlichen Methode, welche der Schrift auch vom Standpunkte der wissenschaftlichen Technik eine hervorragende Stelle in der Literatur der Gegenwart anweist. Spezielle Erwähnung verdient der Anhang II, da er aus einer grösseren Anzahl von unbekannten Briefen König Ludwigs I. an die Königin Amalie von Griechenland besteht.

Das Buch dürfte in vielfacher Beziehung als eine wirklich aktuelle politisch-diplomatische Neuheit auf dem Büchermarkt erscheinen und auch des Vorzuges sich erfreuen, dass es sowohl für den Geschichtsforscher und Geschichtsfreund, als für jeden Gebildeten (auch Damen) eine gediegene, fesselnde und schöne Lektüre bietet und dass es auch über die Grenze Bayerns hinaus gleichem Interesse begegnen dürfte. Das Buch ist dem kgl. bayerischen Kultusminister Dr. von Müller gewidmet.

Digitized by Google

Heigel, Dr. K. Th. und Dr. Grauert.
Abhandlungen aus dem historischen Seminar der Universität zu München.

Einzig und allein Abhandlungen, die aus den Quellen selbst geschöpft sind und hervorragend Neues bieten, finden in dieser Sammlung Aufnahme. Dieselbe ist berufen, zu verhüten, dass wissenschaftlich wertvolle Arbeiten in der Hochflut der Schriften, welche das Promotionswesen zu Tage fördert, untergehen. Geschichte von Persönlichkeiten oder Ereignissen, welche allgemeineres Interesse beanspruchen, sowie wichtige Beiträge zur Quellenkritik bilden den Inhalt der einzelnen Hefte, deren jedes ein abgeschlossenes Ganze bildet und einzeln käuflich ist.

Der Preis der einzelnen Hefte richtet sich nach deren Umfange.

Das 1. Heft, 328 Seiten stark, enthält:

Gregor Heimburg

von **Paul Joachimsohn.** — Preis 8 Mk.

Bayerische Bibliothek.

Subscriptions-Preis 1 Mk. 25 Pf.

Einzel-Preis 1 Mk. 40 Pf.

Band	1.	**Reinhardstoettner,** Martinus Balticus.
„	2.	**Destouches,** Hausritterorden.
„	3.	**Holland,** Graf Pocci.
„	4.*	**Haushofer,** Arbeitergestalten.
„	5.	**Rée,** Peter Candid.
„	6.*	**Riggauer,** Münzkabinet.
„	7.	**Vogt,** Elias Holl.
„	8.*	**Mayerhofer,** Schleissheim.
„	9.*	**Leitschuh,** Germanisches Museum.
„	10.	**Wegele,** Aventin.
„	11.*	**Hefner-Alteneck,** Nationalmuseum.
„	12.	**Kluckhohn,** Westenrieder.
„	13.	**Günther,** Martin Behaim.
„	14.	**Muncker,** Friedrich Rückert.
„	15.	**Trautmann,** Oberammergau.
„	16.*	**Gmelin,** Michaelskirche.
„	17.*	**Reinhardstoettner,** Land und Leute im bayerischen Wald.
„	18.	**Brenner,** Mundarten.
„	19.	**Götze,** Hans Sachs.
„	20.	**Holland,** Horschelt.
„	21.*	**Haushofer,** Alpenlandschaft und Alpensage.
„	22.*	**Mummenhoff,** Altnürnberg.
„	23.*	**von Heigel,** Karl Stieler.
„	24.	**Braunmühl,** Scheiner.
„	25.*	**Dr. Heigel,** Nymphenburg.
„	26.*	**Muncker,** Richard Wagner.

Digitized by Google

Bayerische Bibliothek, begründet und herausgegeben von Karl von Reinhardstoettner und Karl Trautmann. 1—26 Bd. Bamberg, Buchner'sche Verlagsbuchhandlung, 1889.

Unter diesem Titel erscheint seit 1889 eine Sammlung von Monographien zur Kulturgeschichte und Volkskunde Bayerns, die sowohl was Auswahl des Stoffes als Darstellung und äussere Ausstattung betrifft, des höchsten Lobes würdig ist. Jeder Band bildet ein in sich abgeschlossenes Ganzes und ist auch, mit einem kleinen Preisaufschlag, einzeln zu beziehen.

Die einzelnen Landschaften, aus denen sich das heutige Bayern zusammensetzt, sollen gleichmässig berücksichtigt werden: Eine besondere Berücksichtigung findet die Geschichte der bayerischen Kunstsammlungen; ihr gehören an Bd. 6: Das königliche Münzkabinet (in München) von Hans Riggauer, Bd. 9: Das germanische Museum in Nürnberg von Friedr. Leitschuh, Bd. 11: Das bayerische Nationalmuseum von J. v. Hefner-Alteneck. In das Gebiet der Gelehrten- und Künstlergeschichte fallen: Bd. 1: Martinus Balticus von K. v. Reinhardstoettner, Bd. 3: Franz Graf Pocci von Hyacinth Holland, Bd. 5: Peter Candid von P. J. Rée, Bd. 7: Elias Holl von Wilh. Vogt, Bd. 10: Aventin von Franz X. v. Wegele, Bd. 12: Lorenz v. Westenrieder von A. Kluckhohn, Bd. 13: Martin Behaim von Siegmund Günther, Bd. 14: Friedrich Rückert von Franz Muncker, Bd. 19: Hans Sachs von Edmund Götze, Bd. 20: Theodor Horschelt von Hyacinth Holland, Bd. 23: Karl Stieler von Karl v. Heigel, Bd. 8: Schleissheim von Johann Mayerhofer, Bd. 16: Die St. Michaelskirche in München von Leopold Gmelin und Bd. 25: Nymphenburg von Dr. Heigel behandeln einzelne hervorragende Kunstdenkmale, Bd. 2 endlich den Hausritterorden vom heil. Georg von Ernst v. Destouches. Der Landes- und Volkskunde sind gewidmet Bd. 4 und 22: Arbeitergestalten aus den bayerischen Alpen, und Alpenlandschaft und Alpensage von Max Haushofer, Bd. 15: Oberammergau von Karl Trautmann und Bd. 17: Land und Leute im bayrischen Walde von K. v. Reinhardstoettner, Bd. 18: Mundarten und Schriftsprache in Bayern von Oskar Brenner, Bd. 22: Alt-Nürnberg von Ernst Mummenhoff.

Digitized by Google

Als ganz besonders geeignet zu sogenannten **Reisebändchen,** d. h. zu **zuverlässigsten** Führern heben wir aus der **„Bayerischen Bibliothek"** noch besonders hervor:

Alpenlandschaft und Alpensage in den bayerischen Bergen.

Von **Max Haushofer.**

Preis 1 Mk. 40 Pf.

Nahe bevor steht wieder die Zeit, wo aus ganz Deutschland glückliche Menschen in der herrlichen Hochgebirgsnatur zusammenströmen. Welch' reizende Reiselektüre bietet da dieses Bändchen, dessen berühmter Autor sein Bestes gethan den an und für sich schon wunderschönen Stoff so fesselnd, so spannend zu schreiben, dass wohl jeder Leser mit höchster Befriedigung auf das Buch blicken wird. Der Inhalt des Bändchens bringt es mit sich, dass es überreich an Illustrationen ist, sämmtlich von der Meisterhand K. Th. Meyer-Basel entworfen.

Preis 1 Mk. 40 Pf.

Sehr reich an Illustrationen, namentlich an hervorragend schönen Architekturbildern ist das Bändchen

Nymphenburg

von **K. Th. Heigel.**

Wohl erreicht Nymphenburg an stolzer Pracht nicht Versailles, aber das berühmte Lustschloss der bayerischen Fürsten hat ein so volles Mass an Schönheit und Pracht, dass es jeden und den verwöhntesten Gast fesselt und den Kenner und Freund der Geschichte anzieht. Kein Besucher Münchens wird versäumen das altberühmte Schloss zu besuchen und eine liebe Erinnerung wird ihm das Bändchen sein.

Karl Stieler

von **Karl von Heigel.**

Preis 1 Mk. 40 Pf.

Wie ehedem, so heute noch und hinaus auf nicht absehbare Zeit ist und wird der gemütvolle, edle Dichter, der aus dem vollen Borne seiner treuen Liebe und reichen Kenntnis von Land und Leuten geschöpft hat, um die Poesie des deutschen Hochgebirges in Wort und Schrift hinauszutragen in alle Welt, einer der meistbegehrtesten Schriftsteller bleiben. Zahllos ist die Zahl seiner Bewunderer, und diesen allen bringt Heigel das mit liebevoller Hand entworfene Lebensbild dar. Dieser Band der »Bayerischen Bibliothek« wird sich viele Freunde erwerben. Heigels sinnige, von inniger Zuneigung und Verehrung zeugende Darstellung hat als wertvolle Beigabe zwölf bisher ungedruckte Jugendgedichte Stielers und fünfzehn Briefe an seine Mutter. Das Werkchen ist reich illustriert und bringt auch ein Porträt des Dichters.

Durch Auslage im Schaufenster allein schon sind viele Exemplare abzusetzen!

Digitized by Google

Arbeitergestalten
aus den bayerischen Alpen.

Von

Max Haushofer,

ist entschieden eines der am meisten fesselnden Bändchen. In meisterhafter Darstellung entrollt der berühmte Verfasser ein ethnographisches Gemälde von hinreissender Kraft und Lebendigkeit, wir leben und weben durch ihn bei und mit den kraftstrotzenden Söhnen der Berge, fühlen ihre Freuden, teilen ihr Weh, beneiden den Jäger auf seinen so grossartig schönen Pfaden und atmen die würzige Hochwaldluft, hören das Tosen und Brausen der wildflutenden Achen, der felsensprengenden Klamm, mit dem wortkargen, einsamen Volke der Holzfäller und Trifter.

Preis 1 Mk. 40 Pf.

Altnürnberg.

Von

Franz Mummenhoff.

Ein treffliches Pendant zu vorigem. Wie dort die Kraft und Fülle der Urnatur, der wilde Kampf zwischen Mensch und Element, so berührt uns hier die Geistesgrösse, die Kunst, der tapfere Bürgersinn jener Stadt, welche die Perle im Herzen Deutschlands genannt wird, in unwiderstehlich anziehender Art. Altnürnbergs herrliche Bauwerke, Altnürnbergs tüchtiges Volk, Altnürnbergs unvergängliche Herrlichkeit offenbart sich dem Leser in einer Weise, dass er dies Büchlein stets in dankbarem Verwahre behalten wird.

Preis 1 Mk. 40 Pf.

Jahrbuch für Münchener Geschichte, begründet und herausgegeben von Karl von Reinhardstoettner u. Karl Trautmann. 1.—3. Jahrgang. München, J. Lindauer u. Bamberg, Buchner, 1887—1889.

Von denselben Gelehrten, welche sich zur Herausgabe der soeben besprochenen »Bayerischen Bibliothek« zusammengeschlossen haben, ist auch das vorstehende Jahrbuch ins Leben gerufen worden. Auch dieses Unternehmen hat auf den Beifall aller Zeitgenossen einen vollberechtigten Anspruch, da es in erster Linie der Kulturgeschichte der schönen bayerischen Hauptstadt gewidmet ist. Die geistige Bedeutung Münchens datiert keineswegs, wie man gemeinhin annimmt, erst aus den Zeiten König Ludwigs I. Allerdings gilt dieser mit Recht als der eigentliche Schöpfer des modernen Münchens, namentlich soweit dessen baulicher Charakter in Frage kommt: doch war diese Stadt schon während des späteren Mittelalters, insbesondere aber im 16. und 17. Jahrhundert der Ausgangs- und Mittelpunkt des Wirkens vieler in Kunst und Wissenschaft

Digitized by Google

ausgezeichneter Männer, der Sitz namentlich einer reichen und kunstgeschmückten Hofhaltung. Die Herausgeber des Jahrbuches betonen daher mit Recht die Ergiebigkeit ihres Arbeitsfeldes. Bisher ist bei dem Fehlen eines eigenen lokalen Geschichtsvereins die Kulturgeschichte Münchens nur so nebenbei behandelt worden. Die vorliegenden drei ersten Jahrgänge der neuen Zeitschrift geben aber die sichere Gewähr, dass von jetzt ab die für das ganze deutsche Vaterland so hochwichtige und einflussreiche Kulturgeschichte jener Metropole zu ihrem Rechte kommen wird. Dass das Jahrbuch sich nicht ausschliesslich auf Münchener Stadtgeschichte beschränkt, sondern auch die Geschichte der engeren und weiteren Umgebung Münchens in den Kreis der Darstellung einbeziehen will, kann nur gebilligt werden; wo ist bei einem solchen Bildungscentrum die genaue Grenze des Lokalen und Externen zu suchen?

Das Verzeichnis der Mitarbeiter der bisher erschienenen Bände weist nur Namen besten Klanges auf. Zwei von ihnen sind, nachdem sie auch diesem Unternehmen einen Teil ihrer Kraft gewidmet haben, aus dem Leben geschieden: Nussbaum, dessen schönster Ruhm vielleicht der war, dass er es, wo es immer anging, nicht verschmähte, die Früchte seines eminenten Wissens und Könnens in einer geschmackvollen, allen verständlichen Form den weitesten Kreisen zugänglich zu machen, und Franz Trautmann, der liebenswürdige und gemütvolle Erzähler, dessen Name auf immer mit dem seiner Vaterstadt München, deren historische Sonderheit er so warm und reizvoll zu schildern wusste, verbunden bleiben wird.

Neunzehntes bis achtundzwanzigstes Tausend!

Major Gaetano Casati.

Zehn Jahre in Äquatoria

und

die Rückkehr mit Emin Pascha.

2 Bände.

Preis elegant gebunden 22 Mk. Preis brosch. 20 Mk.

40 Lieferungen à 50 Pf.

Die Presse der ganzen kultivierten Erde hat dieses Werk in der hervorragendsten Weise besprochen.

Von den zahlreichen ehrenden Besprechungen, welche uns zugingen, erlauben wir uns nur einige umstehend zum Abdruck zu bringen und empfehlen dieselben den verehrlichen Interessenten angelegentlichst zur geneigten Kenntnisnahme.

Digitized by Google

Leipziger Illustrierte Zeitung. 14. Februar 1891.

Das Werk Casatis *liest sich anders als gewöhnliche Reisebeschreibungen.* Es sind nicht nur die bedeutenden geographischen Entdeckungen in einem von vielen umworbenen Gebiete dargestellt und durch Karten erläutert, nicht nur die trefflichen Schilderungen auf sozialem und ethnographischem Gebiet veranschaulicht durch eine Fülle von Illustrationen, nicht nur die verwickelten Verhältnisse, unter denen Emin und mit ihm Äquatoria fallen musste, hier deutlich klar gelegt, durch das Ganze zieht auch ein *Hauch der Treue und Geradheit,* welcher den Leser nicht daran zweifeln lässt, dass er in den *fesselnden Schilderungen* des bescheidenen Verfassers die Wahrheit *und nur die Wahrheit vernimmt.*

Allgemeine Zeitung München. Beilage 21. Februar 1891.

Die beste Charakteristik Casatis liefert sein Buch. Es ist, wie Manfred Camperio bemerkt, der alte Bersagliere, der daraus spricht. Die Erlebnisse und Eindrücke sind mit Hilfe eines ehernen Gedächtnisses — der grösste Teil der Tagebücher und Aufzeichnungen ging nämlich in Unjoro verloren — so dargelegt, als ob sie von gestern wären, frisch und lebendig. *Um so beobachten und so empfinden zu können, wie ein Mann vom Schlage Casatis, braucht man zum mindesten zwei Dinge: ein scharfes Auge und ein warmes Herz.*

Münchener Neueste Nachrichten. 11. Februar 1891.

Angesichts der ungeheuren Litteratur über Afrika, welche in unseren Tagen den Büchermarkt überschwemmt und es selbst dem Fachmann nahezu unmöglich macht, sich zurechtzufinden, hat jedes neue Werk einen schweren Stand, und nur besondere Vorzüge können ihm dazu verhelfen, in weiteren Kreisen bekannt zu werden. *Die Reiseerinnerungen Casatis, welche soeben im deutschen Gewande, und noch dazu in einem vollendet schönen, der Öffentlichkeit übergeben worden sind, gehören wohl zu diesen bevorzugten Büchern;* sowohl die Schicksale des kühnen Mannes, welcher unter den schwierigsten Verhältnissen nahezu ein volles Dezennium den Tücken des dunklen Erdteiles getrotzt hat, als auch der wissenschaftlich wichtige Inhalt dürften ihm eine *solche Sonderstellung sichern.*

Börsen-Zeitung Berlin. 19. Februar 1891.

Wir haben viel Reisewerke über Afrika in den letzten Jahren erscheinen sehen, *dies Werk bewegt trotzdem unser Herz in lebhafterer Weise,* denn inzwischen haben wir es erfahren, *wie viel dieser für den Dienst der Wissenschaft, für die Erforschung Afrikas begeisterte Reisende gelitten hat,* und wie edel und bescheiden er aus allen Fährnissen hervorgegangen. Emin Pascha und Casati sind im heissen Afrika unter gefahrvollen Umständen treue Freunde geworden und ihre Namen bleiben für alle Zeit verbunden, als die wahrhaft selbstloser grosser Männer.

Digitized by Google

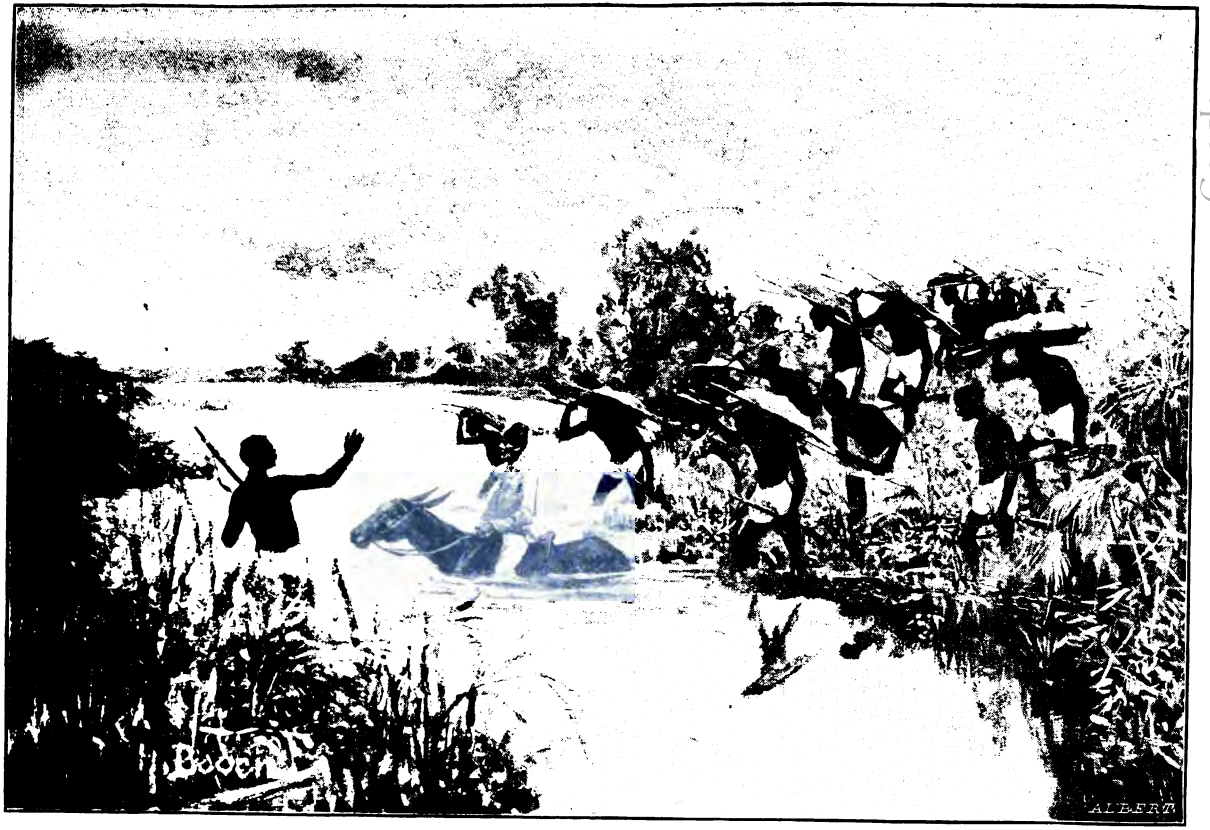
Die **„Kreuz-Zeitung“** schreibt:

Gaetano Casati „10 Jahre in Äquatoria und Rückkehr mit Emin Pascha“. C. C. Buchnersche Verlagsbuchhandlung (Gebr. Buchner, Königl. bayer. Hofbuchhändler), Bamberg. Preis: 2 Bände geheftet zu je 10 Mk., elegant geb. je 11 Mk., oder 40 Lieferungen zu je 50 Pf.

Unter den neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Afrika-Litteratur nimmt das vorliegende Werk des Majors Casati mit die erste Stelle ein. Das Vorwort seines Freundes, des Kapitäns Manfredo Camperio, macht uns mit dem Wesen des Helden — denn so darf man den kühnen Reisenden in der That bezeichnen — bekannt. Er schildert ihn uns mit Recht als einen Mann von grosser Thatkraft und bescheidenen, wahrhaftigen Sinnes, der aus der ganzen Art der Darstellung des von ihm Erlebten in überzeugender Weise hervortritt. An keiner Stelle seiner Arbeit dünkt er sich selbst klüger als andere, und so kommt es auch, dass er die Verdienste von Männern wie Dr. Junker, Schweinfurth, Major v. Wissmann in ein klares Licht stellt. Eine innige Freundschaft verbindet ihn mit Emin Pascha, dem er im Glück wie im Unglück sich treu ergeben zeigt. Ihm zu Liebe blieb er, nachdem Emin in Sansibar jenen unglücklichen Sturz aus dem Fenster gethan, nicht nur dort monatelang pflegend zur Seite, sondern er that auch im Anschluss hieran in Kairo redlich das Seine, um dem Freunde zur Auszahlung des rückständigen Gehaltes bei der egyptischen Regierung zu verhelfen. Getreu seinem Grundsatze, nur die Wahrheit schreiben zu wollen, behandelt Casati den Charakter Emins, dessen Wirken in der Äquatorialprovinz im Krieg und im Frieden, Emins angebliche Rettung durch Stanley, die sich thatsächlich als eine Rettung Stanleys durch Emin herausstellt. Dabei verschweigt er ebenso wenig die Fehler Emins, wie er andererseits offen seine Meinung über den englischen Forscher ausspricht: »Stanley (so lautet Casatis Urtheil) ist ein durch die Kraft seines Wesens, die Entschlossenheit seines Herzens, die Raschheit seines Geistes und einen eisernen Willen hervorragender Mann. Eifersüchtig auf seine eigene Autorität, duldet er keine äusseren Einflüsse und fragt keinen um Rat. Schwierigkeiten entmutigten ihn nicht, Unglück erschreckt ihn nicht; mit ausserordentlicher Lebhaftigkeit des Geistes findet er rasch einen Ausweg und hebt sich über eine Verlegenheit weg. Unumschränkt und hart im Vollzug seines Dienstes, nicht immer vorsichtig gegen überstürzte und irrige Urteile, kann er durch Unentschlossenheit und Schwanken derartig erbittert werden, dass er seine gewohnte Würde, seine stets zu Ernst geneigte Miene verliert. Vorsichtig und sparsam im Sprechen, wenig der Geselligkeit zugethan, erregt er kein Gefühl der Sympathie; aber häufiger Umgang macht ihn angenehm infolge der Offenheit seiner Art, der Bestimmtheit seiner Rede und der Feinheit eines Gentleman.« Diese Objektivität des Urteils macht das Casatische Werk besonders wertvoll; ja es

Digitized by Google

Illustrationsprobe aus „Casati, Aequatoria“.



Illustrationsprobe aus „Casati, Aequatoria“.

Digitized by Google

würde, falls es die Emin-Stanley-Frage weniger in Betracht zöge, keineswegs an Bedeutung verlieren, denn es bietet an sich eine grossartige Geschichte des dunkeln Erdteils vom höchsten geographischen und ethnographischem Werte. Dabei ist das Werk überaus fesselnd und zusammenhängend geschrieben, was um so grössere Bewunderung verdient, wenn man bedenkt, dass Casati gezwungen war, einen grossen Teil seines Tagebuches aus dem Gedächtnis herzustellen, da er von dem intriganten König Tschua aller seiner Papiere beraubt worden war. Dies ist auch der Grund, weshalb Casati sein Werk nicht früher erscheinen lassen konnte. — Von grossem Interesse ist die Schilderung der Bewegung des für Emins Schicksal bedeutungsvollen falschen Propheten, des Mahdi Mohamed, oder kurzweg des Mahdi; ergreifend wirkt die Darstellung der Leiden Casatis in der Gefangenschaft bei König Tschua und seiner Flucht aus derselben. Zu häufigen Malen in Todesgefahr gekommen, erwehrte er sich der Feinde durch persönlichen Mut ebenso, wie er die Schwarzen durch herzliches Zureden gewann. Der Umstand, dass er sich mit den fremden Völkerschaften in ihrer eigenen Sprache zu unterhalten vermochte, befähigte ihn zu tiefen Einblicken in das Volksleben zahlreicher afrikanischer Stämme, die wiederum zu kulturgeschichtlichen Ergebnissen führten. Somit schöpft nicht nur der Geograph mit Erfolg aus Casatis Werk, sondern auch der Philologe, der Kulturhistoriker stossen auf reiche Ausbeute, nicht minder die Psychologen und Anthropologen. Interessant sind die Fabeln, welche sich der Reisende erzählen liess, wie sie sich in der Überlieferung der betreffenden Völkerschaften erhalten haben, so die Fabel vom »Leoparden und dem Hunde«, vom »Elefanten und der Spitzmaus«, vom »toten Mann und dem Monde« u. a. Wunderbar bleibt, was er uns von seinen vielen Fährlichkeiten erzählt, wie er dem Dolche mörderischer Banden sich entwand, wie er von tötlichen Krankheiten nicht minder bedroht war, als von wilden Tieren, wie er Hungersnot, mühsame Märsche in Sümpfen, Gefangenschaft, Verurteilung zum Tode, dann wieder fast jahrelange Vereinsamung, kurz jedes Ungemach zu bestehen hatte. — So bietet das treffliche Werk des Interessanten in Hülle und Fülle; es spricht einfach für sich selbst und es hätte kaum einer so kräftigen buchhändlerischen Reklame bedurft, um sich alsbald, wie geschehen, ein so weites Feld des Absatzes zu erobern. Zahlreiche wohlgelungene, künstlerisch ausgeführte Bilder (Technik von Dr. E. Albert u. Ko. in München) erläutern wirkungsvoll den durchweg spannenden Text.

Digitized by Google

Zweite Forscherreise in Palästina nebst Religionsstunden an der Wiege des Christentums von Prof. Dr. J. N. Sepp.

Während aller Augen auf Ostafrika gerichtet sind, greifen Russen und Franzosen im gelobten Lande immer mehr um sich. Zum Glücke hat noch Preussen auf die Ruinen des Johanniterspitals in Jerusalem die Hand gelegt, wofür die Brandenburger Ordenskolleg jüngst dem Verfasser des neuen Werkes ihren Dank aussprach; denn er hatte diese Erwerbung veranlasst. Palästina ist seit fünfzig Jahren wissenschaftlich neu entdeckt worden, indem Prof. Robinson von New-York die Orte des alten, Dr. Sepp jene des neuen Testaments topographisch sicher bestimmte, wozu ungewöhnliche Sprach- und Sachstudien gehören. Beide haben mit aller gelehrten Vorbereitung die Reise zweimal gemacht und gehörige Zeit dort verweilt. Die Ergebnisse der zweiten Fahrt legt hier unser vielgereister Autor vor.

Die „kleinen Galeriestudien" von **Dr. Th. Frimmel,** Kustosadjunkt der k. k. österr. Kunstsammlungen in Wien, wollen einerseits das Verständnis für alte Gemälde in den grossen Kreisen der Bilderfreunde im allgemeinen, insbesondere der Sammler, vertiefen, anderseits sollen sie die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten auf eine Reihe von Bildern hinlenken, die bisher wenig oder gar nicht studiert worden sind. In ersterer Beziehung wird in allgemein fasslicher Weise auf einige verborgene Klippen der Kennerschaft aufmerksam gemacht, und vor Leichtsinn im Bestimmen und beim Ankauf von Bildern gewarnt, in letzterer Beziehung wird eine Reihe von sicheren neuen Bildertaufen und von wohlbegründeten Vermutungen gegeben, so dass die kleinen Galeriestudien keineswegs als Auszüge aus etwa vorhandenen dicken Katalogen, sondern durchaus als originelle Forschungen anzusehen sind, welche auf ausgebreiteten vergleichenden Studien fussen. Das Unternehmen enthält zahlreiche Illustrationen und erscheint in zwanglosen Lieferungen im Umfange von 3 Bogen à Mk. 1.—. Die Verlagsbuchhandlung behält sich vor, Doppel- und dreifache Lieferungen herauszugeben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JUL 31 1930

Digitized by Google

Widener Library
3 2044 098 665 698